مقاييس الأدب

مقالات في النقد الحديث و



أ.د. شكري الماضي

مقاييس الأدب
مقالات في النقد الحديث والمعاصر
أ. د. شكري عزيز الماضي
الطبعة الأولى ١٤٣٢هـ - ٢٠١١م
حقوق الطبع محفوظة

دار العالم العربي للنشر والتوزيع
هاتف: ٢٦٣٣٣٦٠ ٤ ٩٧١+
فاكس: ٢٥٧٢٤٣٨ ٤ ٩٧١+
ص.ب. ٢٣١٣٤٧ دبي، الإمارات العربية المتحدة
www.alaalm-alarabi.ae

محتويات الكتاب

يرى هذا الكتاب أن الأدب بناء من القيم يشيد بواسطة اللغة، وأن اللغة وسيلة للتعبير والإفصاح والتصوير مثلما هي وسيلة للحجب أو التزيين أو التزييف. وهذا يبرز مهمة النقد الأدبي وأهميته، إذ عليه: أن يميز ويقدر ويفاضل ويعلل وأن تكون أدواته موضوعية، وملائمة، وفعالة تشحذ وتقطع (لا كالمِسن – على حد تعبير أسلافنا – يشحذ ولا يقطع). ولهذا تم التركيز على المقاييس التي لا بد من تمثلها عند التفاعل "الموضوعي" مع الأعمال الأدبية والتمييز فيما بينها والكشف عن قيمها الفنية الكامنة في ثناياها.

وترتبط المقاييس بجوهر الأدب ومقوماته ووظيفته أي بأنظمته المتعددة: نظام الخيال (الصورة/ المؤلف) ونظام الواقع (السياق) ونظام التوصيل (العلاقة مع المتلقي). كما ترتبط بفلسفة الأدب والوعي الجمالي ومنظومة القيم، وهذا ما يجعلها متعددة ومتنوعة ومتغيرة دوماً، (أي يؤكد نسبيتها) من جهة، كما قد يفسر حضورها أو غيابها (في بعض الممارسات) تلبية للتحولات في مسار نظرية الأدب ونظرية النقد عامة من جهة ثانية. ولا شك أن غياب المقاييس ينطوي – بحد ذاته – على قيمة / دلالات / تتمثل في المساواة بين النصوص الجيدة والرديئة، أو إلغاء التفاوت والتمييز والتقدير والمفاضلة، وهو ما سيحول النصوص الأدبية إلى وثيقة: نفسية، أو أسطورية، أو تاريخية، أو لغوية، أو ثقافية، لا «وثيقة» فنية جمالية كما تفرض «هوية» الأدب وخصائصه النوعية. وهذه الظاهرة– ظاهرة الإلغاء وتحويل النصوص – ستدفع البعض إلى القول بأن هذه الممارسات والتحليلات– مع التسليم بذكائها وأهميتها – لا تشكل منهجاً نقدياً (رؤية متكاملة)، وإنما هي مجرد أدوات ومفاهيم مهمة وفي أفضل الأحوال برامج غير مكتملة.

هذا المنظور العام – الموجز – يبرز أهمية المقاييس من ناحية، كما يسوغ اختيار «المقاييس الأدبية» عنواناً لهذا الكتاب الذي يضم مجموعة من المقالات التي تلقي بأضواء على مقاييس الأدب من منظور النقد الحديث والمعاصر، من مثل: مقاييس الذوق، والعاطفة، والخيال، ومقاييس الوحدة العضوية، والتوازن الوظيفي في النص، والالتزام، والاستشراف. ولاستكمال صورة المشهد النقدي الراهن كان لا بد من حديث موجز عن الخطوات الإجرائية في تحليل النصوص الأدبية لدى البنيوية، وما بعد البنيوية، والأسلوبية، والنقد الثقافي، لاستخلاص مواقف هذه التيارات وأهدافها الرئيسية/ وغاياتها الاستراتيجية.

وقد توخيتُ في كتابة هذه المقالات أن تمس حاجة طلاب المعرفة بالنقد الأدبي الحديث والمعاصر، كما قد تمس حاجة المتخصصين والباحثين وتثير لديهم الكثير من الأسئلة.

وأحسب أن هذه المقالات مجتمعة يمكن أن تسهم في:

١. بيان قيمة الأدب وقيمة النقد ودورهما الجمالي / والتاريخي الحضاري.

٢. تحديد قضايا النقد الأدبي الحديث والمعاصر وضبطها [يعاني كثيرون من فوضى التيارات النقدية وتداخلها].

٣. توضيح وتبسيط الكثير من المفاهيم والمصطلحات والأدوات التي لا بد من تمثلها وامتلاكها [ظاهرة الغموض في النقد المعاصر لا تحتاج إلى تأكيد].

٤. الدعوة إلى التطبيق وتيسير التفاعل المباشر مع الأعمال الأدبية الشعرية والنثرية القديمة والحديثة [هيمنة التنظير على التطبيق من الظواهر البارزة في الآونة الأخيرة].

٥. تنمية القدرات النقدية من خلال التركيز على المقاييس وأصولها وما يحيط بها وعرضها بأسلوب يؤكد نسبيتها ويشجع على كسرها أكثر من اتباعها.

٦. إثارة الأسئلة التي من شأنها تنمية الفكر الأدبي النقدي وإغناء التفكير النقدي.

وسيلاحظ القارئ أن الجديد في هذه المقالات – إضافة إلى عدد من المقاييس التي يتم عرضها لأول مرة – أسلوب التناول والمنظور العام الذي يتمثل في:

- التفريق بين أدب الآراء وأدب الرؤية، والأخير يتكامل مع العلوم ولا يتناقض معها كما يتوهم كثيرون.
- وفي أن الأدب عمل فني جمالي بالدرجة الأولى – لا وثيقة كما تقدم، وأن الأدب سيفقد جدواه ومسوغ وجوده إذا كف عن التحيّز أو كف عن تجسيد القيم والتفاعل مع منظومة القيم السائدة أو البازغة.
- وأن الموقف النقدي في جوهره موقف جمالي ثقافي فلسفي.
- وفي الجانب التطبيقي المتمثل في عرض الأمثلة المتعددة المتنوعة، فالكتاب بمجمله بمثابة «تطبيق نقدي».

- وفي عرض الآراء المتعددة من خلال التسليم بوجاهتها وقوة منطقها وتأثيرها، مع عدم التسليم– في الوقت نفسه – بكون هذه الآراء متعادلة أو متكافئة – بدليل تعددها والتباين فيما بينها. وهذا ما دفعني إلى مناقشتها وتسجيل موقفي الخاص، لا من أجل اتباعه، وإنما من أجل تأجيج الحوار وإثارة المزيد من الأسئلة والتساؤلات.

وأخيراً، آمل أن تكون محاور هذا الكتاب مجتمعة قد أجابت عن بعض الأسئلة وأثارت في الوقت نفسه أسئلة أخرى جديدة، وأن تسهم في إعادة التوازن والاعتبار والفاعلية لحقلين مهمين يشكلان معاً نسقاً تكوينياً من أنساق الثقافة العربية المعاصرة هما: حقل الأدب، وحقل النقد.

والله ولي التوفيق.

أ. د. شكري عزيز الماضي

أستاذ نظرية الأدب والنقد المعاصر

الجامعة الأردنية

سبتمبر / أيلول ٢٠٠٩م

القسم الأول

الفصل الأول

قيمة الأدب وقيمة النقد

قيمة الأدب وقيمة النقد

أولاً: قيمة الأدب

ما قيمة الأدب؟ وما قيمة قراءته؟ وما قيمة البحث في أنساقه أو التخصص في دراسته؟ وهل لكل هذا «عائد» أو «مردود» يستحق الجهد والوقت والكلفة المبذولة؟ هل قيمة الأدب واضحة مباشرة (كما هو شأن العلم) أم منسربة وخفية بسبب أسلوبه ومادته وصفاته النوعية؟ وهل الأدب ضروري للفرد والمجتمع والإنسانية؟ أم أنه مجرد تشكيلات لغوية تهدف إلى مجرد التسلية والمتعة وإظهار البراعة اللغوية التي تثير دهشتنا أو ابتساماتنا وربما ضحكنا؟! هل الخيال الأدبي ينطوي على «معرفة» فنية أو خبرة جمالية من نوع خاص، أم أنه في حقيقته «خيال شعراء» و«أحلام أدباء» أو «بلاغة لغوية» تسهم في تزجية الوقت والقضاء على الملل؟!

وتزداد هذه الأسئلة بروزاً أو إلحاحاً وأهمية في عصرنا: عصر العلم والمركبات الفضائية وثورة الاتصالات التكنولوجية. فأين يقف الأدب من كل هذه الإبداعات المتسارعة المذهلة؟ وما قيمته إزاءها؟ الرأي الذائع أن الأدب يحتل مرتبة ثانوية. وهو رأي شائع بين عامة الناس، وقد يقال هنا إن الرأي – أي رأي – لا يستمد صوابه من مردديه أو حتى من حجم القائلين به، ولا شك أن هذا صحيح، لكن المرء يشعر بالأسى والأسف عندما يجد – مثلاً – أن المؤسسات الأكاديمية تعززه وترسخه إذ تفصل – فصلاً تعسفياً كما سنرى – بين الكليات العملية والكليات النظرية أو العلمية والأدبية، وتضع الأخيرة في مرتبة أدنى من حيث الأهمية والمكانة والمردود.

وأحسب أن هذا الفصل التعسفي ينبع من طغيان الحياة المادية التي جرفت في طريقها الكثير من القيم الإنسانية السامية والنبيلة التي تكمن أهميتها في إحداث توازن في حياة الفرد وحياة المجتمع، والتي يختص الأدب بالتفاعل معها ويسعى إلى توجيهها وجهة تنتهي إلى المحبة والتآلف والتعقل. كما تنبع من رؤية أحادية إلى التنمية (التنمية السياسية والاقتصادية)، التي لا تتحقق في ظل الاقتصار على قيم العلم ونتائجه المباشرة، من دون الاهتمام بالقيم الأخرى – التي لا تقل أهمية عن الأولى – التي تختص الأدب – مرة أخرى – بتجسيد أسلوب جديد في النظر إلى الإنسان والطبيعة وظواهرها وإحساس

جديد بقيمة الحياة البشرية والوجود الإنساني.

ويبلغ أسى المرء مداه عندما يجد أن المتخصصين – من طلبة وباحثين ومهتمين – في الأدب والنقد قد بدأوا يفقدون إيمانهم في القيمة الجوهرية للأدب وقيمة دراساتهم وبحوثهم وشهاداتهم «العلمية» التي يحصلون عليها.

هذه المواقف المتعددة من سوء التقدير تولد أضراراً لا حد لها، تمس: نسقاً ثقافياً تكوينياً مهماً، ومنظومة القيم الجمالية (وغير الجمالية) التي – يسهم الأدب في إغنائها– وتتحكم في سلوك الأفراد وحركة المجتمع ووجهتها. ولهذا كله، فإن تصويب الأمور وإعادتها إلى نصابها، يعد جزءاً من الإصلاح المنشود.

❀❀❀

ولهذا لا بد من التأكيد بأن الأدب يقف مع العلم مرتبة واحدة. فكل منهما له مادته وطبيعته وإجراءاته وأسلوبه ولغته وأسئلته وحقائقه. لكنهما يتكاملان إذ يعد العلم تفسيراً علمياً لظواهر الطبيعة والحياة، والأدب تفسيراً فنياً لعلاقات الإنسان مع ذاته ومع عالمه الاجتماعي أو عالمه الطبيعي. [هناك محور في هذا الكتاب مخصص لبيان طبيعة التجربة الأدبية وتباينها وتكاملها مع تجارب العلوم الطبيعية والاجتماعية].

بل إن الحقائق الفنية الجديدة التي يتوصل إليها الأدب، لا تستطيع العلوم الأخرى أن تتوصل إليها. إذ لكل منهما حقله الخاص وأسئلته الخاصة. إن سؤالاً يتصل بالعلاقة بين الإرادة الإنسانية أو الفعل البشري وبين القضاء والقدر، يبدو خارج اختصاص الكيميائي أو الرياضي أو الفلكي أو الجيولوجي، وربما جاءت إجابة رجل الدين مألوفة ومعروفة ومكررة، لكن الأديب يتفاعل مع السؤال والجواب بأسلوب فني له مذاقه الخاص. فيقدم في قصيدته جواباً يدفعنا إلى تذكره وترديده بصورة دائمة لأنه يلامس روحنا وأشواقنا إلى حياة حرة كريمة. هكذا يرى أبو القاسم الشابي في قصيدته «إرادة الحياة» أن القدر تابع ومستجيب للفعل الإنساني خلاف ما كنّا نتوهم ولهذا نحفظ أبيات القصيدة التي يستهلها بقوله:

إذا الشعب يوماً أراد الحياة   فلا بد أن يستجيب القدر

لكنه إذ يقدم إجابة – فنية فريدة – فإنه يؤكد هنا أن القدر تابع ومؤيد وداعم

ومستجيب لإرادة الجماعة / الشعب لا إرادة الفرد، وهو كذلك أيضاً عندما ينسجم مع هدف الجماعة وهو الحياة الحرة الكريمة. فهل يخالف الشابي ما هو مألوف عن العلاقة بين القدر والفعل الإنساني مخالفة جزئية؟ أم كلية؟ مهما يكن من أمر فإنه يقدم إلينا حقيقة «فنية» جديدة تدعو إلى التأمل.

فالأدب إبداع يصور ويفسر ويرهص ويوحي ويكشف. وقد حظي باهتمام الفلاسفة والنقاد والباحثين – منذ القدم وحتى يومنا – وتم ربطه بالحقيقة، وصورة الإنسان، وبالفعل الإنساني، ومعرفة بواعثه، وبحركة العاطفة والعقل والخيال وإدراك قدراتها ومساراتها، وفي بناء الفرد وإحداث التوازن، وفي أثره في تناغم الجماعة وتماسك المجتمع، وفي تفسير العالم وفهمه.

ويمكن القول إن الإبداعين العلمي والأدبي، نتاج «البصيرة الإنسانية» أو «الطاقة الإنسانية المتخيلة» (الخيال العلمي / الخيال الأدبي). لكن العلوم تكشف حقائق مهمة، إذ تكشف قوانين الظواهر التي تحيط بالإنسان من مثل الأرض التي يقف عليها والأفلاك والأجرام السماوية وسائر الظواهر الطبيعية المتنوعة، بينما يكشف الأدب حقائق تتصل بالإنسان ودوافعه وخفايا علاقاته المعقدة بالعالم: العالم النفسي والاجتماعي والطبيعي وعلاقاته بما وراء الطبيعة.

فالأدب – كما نعلم – لا يقف عند سطح الظواهر، وإن فعل فهو أدب سطحي لا يضيف جديداً ولا يجسد معرفة ولا يقدم خبرة. والأدب يجسد رؤية متكاملة للوجود والعالم، أما إن اكتفى بتقديم مجموعة من الآراء فإنه يفقد الكثير من ألقه وربما مسوغ وجوده. أما الأدب الذي يستحق هذه التسمية فتكمن قيمته في التغلغل خلف الظواهر وتصوير ما وراء الأحداث والشخصيات، وفي قدرته الفريدة على تصوير الفعل البشري وبواعثه ودوافعه، وربما يمتاز بقدرته الفذة على تصوير جذور الإرادة البشرية، أي حيثيات الفعل الإنساني قبل أن يظهر ويتجلى سلوكاً متبلوراً ومتداخلاً مع غيره.

وقد يبدو كل ما تقدم وكأنه تجسيد لمفهوم جديد للأدب، مفهوم يبعده عما ساد وانتشر عن أن الأدب قول خاص يهدف إلى المتعة والتشويق، أو ذاع من أن الشعر قول موزون مقفى له معنى. والحقيقة أن المفاهيم السائدة والمألوفة هي المسؤولة عن «الأضرار» التي

أشرتُ إليها وسوء التقدير في الحكم على قيمة الأدب، الذي تم ذكره.

أما قضية المتعة والتشويق والجاذبية الأدبية فلا أحد يستطيع أن ينكرها أو يتنكر لها، لكن الحديث عن المتعة والتشويق من دون تحديد أنواعها وفرادتها (فالمتعة أشكال والتشويق أنواع) أو تحديد مصدرهما – وهذا سائد أيضاً – قد يؤدي إلى عدم استخلاص قيمة الأدب وضرورته وجدواه.

فالأدب يهدف إلى المتعة، لكنها متعة التعرف والارتياد والاكتشاف والتنظيم والإنجاز الجمالي. أي ارتياد التجربة الإنسانية بألوانها المتعددة وأبعادها المتنوعة من خلال الخيال الابتكاري والتشكيلات اللغوية. ويكاد ينبع تشويق الرواية أو المسرحية دائماً من رؤية الإرادة الإنسانية وهي تعمل ضد الفوضى أو ضد النظام. فالصراع مصدر الجاذبية والتشويق وإثارة اهتمام المشاهدين / والقراء. وينشأ الصراع من اصطدام أفعال الشخصية مع الشخصيات الأخرى حول وجه من وجوه النشاط الإنساني، قد يكون فكرة أو مبدأ خلقياً أو قضية اجتماعية أو وطنية أو طموحاً شخصياً، وقد يكون الصراع داخلياً في نفس الشخصية ذاتها بين دوافع ونوازع نفسية منوعة (بين عقلها وعاطفتها، بين حبها وواجبها، بين غرائزها ومعتقداتها ... الخ).

وكل هذا يؤكد أن مصدر المتعة والتشويق والجاذبية والإثارة يكمن في تصوير الفعل البشري أو النشاط الإنساني في تنوعه وغرابته وتعقده.

وقد يقال هنا إن العلوم الطبيعية والعلوم الاجتماعية والإنسانية (الفلسفة، التاريخ، علم النفس ... الخ) تبني تجارب على درجة عالية من التعرف والتنظيم والكشف معتمدة على – العقل والخيال الإنساني – كما هو شأن الأدب. لكن الأدب ينفرد هنا في «نظامه الخيالي» و«نظام التوصيل» (علاقته مع القارئ) و«نظامه اللغوي» أسلوبه. فالأدب يولّد من العناصر المعروفة – المستمدة من الواقع – صورة جديدة أو شيئاً جديداً يثير المتعة والدهشة والإعجاب كما قد يثير الصدمة والنفور.

وقد يشترك الأدب مع الرسم والموسيقا والنحت في نظام الخيال (الخيال الابتكاري الخلاق) ونظام التوصيل، لكنه ينفرد عن سائر الفنون في صلته الخاصة باللغة. فالأدب تشكيل جمالي خاص للغة، وصلته باللغة صلة ذهنية وعاطفية في وقت واحد، وأهم من

هذا أنها صلة تأتي عن طريق القيم وتهدف إلى تجسيد قيم [النص الأدبي بناء / من القيم يشيد بواسطة اللغة]. فالألفاظ اللغوية ليست مجرد رموز لأنها تمتلك إشعاعات نفسية واجتماعية وظلالاً تراثية، فقد ارتبطت بالفكر الإنساني ارتباطاً وثيقاً، وأصبح من الصعب أن نتصور أي نوع من التفكير بغير هذه الألفاظ. ولهذا فإن التشكيل اللغوي الجمالي في الأدب ليس مسألة تقنية وإنما هو مسألة رؤية (مارسيل بروست). وإذا كان «راسكين» يقول: «قل لي أي شيء تحب أقل لك من أنت»، فإن الناقد «رتشارد هوجارت» يقول: «قل لي ما اللغة التي تستخدمها أقل لك من أنت».

والنظام اللغوي للأدب لا يعني أن الأدب يختلف عن سائر الفنون بالمادة فقط، بل يعني أن الأدب لا يمكن أن يكون جمالياً خالصاً أو تأملياً تجريدياً، على غرار ما هو كائن من «الرسم التجريدي» أو «الموسيقا»، لأن وسيلته – اللغة – يستخدمها الناس جميعاً في جميع مواقف الحياة اليومية، ولأنه يحاول أن «يقول» شيئاً وأن «يكون» شيئاً.

فالأدب – بواسطة اللغة – يصور تجارب ذهنية أو حسية تختلف عن تلك التجارب التي نحياها أو نمر بها في حياتنا اليومية بكونها أكثر تنظيماً وعمقاً وإثارة ودلالة. وهي تجارب أدبية تُصاغ بأسلوب فني لغوي فريد، وتنبع قيمتها وضرورتها وأهميتها من قدرتها – الخاصة – على تجسيد:

- تقويم جديد للإنسان والتجربة الإنسانية.
- أسلوب جديد في النظر إلى علاقات الإنسان مع العالم (النفسي / الاجتماعي / الطبيعي).
- إحساس جديد بقيمة الحياة البشرية.
- إغناء خبرتنا الجمالية، وتعميق ذوقنا ووعينا الجمالي.
- تعديل أو تغيير رؤيتنا لأنفسنا وللآخرين.

وفوق هذا كله فإن قيمة الأدب تنبع من كونه نسقاً ثقافياً، وبتعبير أوضح: الأدب ذاكرة للثقافة، إذ هو مستودع آمال الأمة وآلامها، ومن هذا المنظور يؤدي الأدب وظيفة حضارية تتمثل في إسهامه في وحدة الجماعة وتماسكها وتحقيق طموحاتها وغاياتها.

والأدب يسهم في حماية القيم الأصيلة والتعبير عنها (قيم الحرية والعدالة والمساواة)، وفي تعرية القيم المزيفة وما تولده من علاقات تقوم على التمييز والمفاضلة بين الناس، من مثل التمييز بين الرجل والمرأة، والأسود والأبيض، والغني والفقير، ومن يملك ومن يعمل، ومن مثل المفاضلة بين الناس على أساس العرق أو الدم أو اللون أو الدين أو النسب أو الانتماء العائلي والعشائري أو الجهوي أو القومي ... الخ. فالأدب يوسع من إنسانيتنا ومن تعاطفنا مع معاناة الآخرين، ويرهص وقد يسهم في بناء قيم بازغة جديدة. وكل هذا يتم من خلال أسلوب فريد وتشكيل خاص قائم على التصوير والإيحاء والإيماء والغموض والترميز.

لكن قيمة الأدب ستكون بلا فاعلية أو تأثير، إذا لم تسندها قراءة واعية وعميقة وخبيرة، قادرة على إدراكها وإدراك أهميتها وخصوصيتها وعلى استخلاص أبعادها، أي قراءة نموذجية أو قراءة نقدية. فقيمتا الأدب والنقد قيمتان متلازمتان ومتفاعلتان.

ثانياً: قيمة النقد وضرورته

١. النقد الأدبي ممارسة وإنتاج، أو هو رؤية ذات طبيعة متميزة، لأنها تتجسد من خلال التعامل مع النصوص الأدبية لا من خلال إبداع النصوص.

لهذا فإن الكيفية التي يتعامل بها الناقد الممارس مع النصوص، لا تعكس فهمه للأدب ودوره وللنقد ومهمته فحسب، بل تعكس أيضاً قيم الناقد الجمالية والحياتية التي تمتد بدورها لتبين مفهومه للإنسان ومهمته.

٢. فالناقد الأدبي يستند إلى فلسفة ما، أياً كان المنهج الذي يسير على هديه، وسواء وعى ذلك أم لم يعِ. وغالباً ما تؤطر هذه الفلسفة رؤيته للحياة الواعية أي للإدراك والسلوك والوجدان. وتمتد عملية التأطير هذه إلى فهمه للأدب وخصوصيته وأبعاده، وإلى المقولات النقدية والمفاهيم الجمالية والأدوات التي يستخدمها والغايات التي ينشدها من دراسة الأدب وممارسة النقد.

٣. يؤكد تاريخ النقد الأدبي أن كيفية التعامل مع النص الأدبي تعد من أهم قضاياه المركزية، كما يوضح بأن النقد الأدبي يسعى سعياً حثيثاً نحو الموضوعية أو المنهجية. إن معظم النقاد يتحدثون في مقدمات كتبهم عن المنهج والمنهجية، ويحاولون التأكيد

بأن ممارساتهم ممنهجة بشكل أو بآخر.

ولهذا فإن النقد الأدبي يكتسب أهمية بارزة وقيمة كبيرة لا بسبب تأثيره في القيم الجمالية للإنسان فحسب، بل فوق ذلك لأنه يحاول أن يصوغ ممارسة نقدية منظمة تبدأ بمقدمات ومفاهيم محددة حول مصدر النص وماهيته ومهمته، وتنتهي بنتائج نوعية منسقة.

٤. وهي ممارسة تستعين بمعطيات العلوم الإنسانية (والطبيعية أحياناً)، بل تطمح أن تتوجه بذاتها نحو العلمية أي تطمح لكي تصبح علماً (هناك من يرى أن النقد الأدبي فرع من فروع العلوم الإنسانية). وكل هذا جعل طابعها يتصف بالتداخل والتشابك والتعقيد.

٥. والممارسة النقدية – في مستوى ما – حوار مع النصوص. لكنه حوار نوعي وخاص وممنهج. وهو يكتسب أهميته من محاولته إثارة أسئلة – والإجابة أحياناً – عن أسئلة أخرى، وفتح الآفاق لتساؤلات لا نهائية حول النص ومن ثم حول الإنسان والعالم.

٦. والممارسة النقدية تجربة – وهي رغم منهجيتها – لا تطمح وليس مطلوباً منها – أن تقدم إجابات حاسمة أو قوانين ثابتة، لأن عملاً مثل هذا يفضي بها إلى مصادرة ذاتها قبل أن يعني جمود الإنسان والعالم ونهاية التاريخ، فالإجابات الحاسمة والقوانين الثابتة تصادر التغير والتجدد والتنوع والتعدد. وهذا يتنافى مع جوهر الحياة [الحياة = حيوية = حركة = تجديد]. لكن هذه الإشكالية ربما أضفت على تجربتها النوعية قيمة أكبر وأهمية بارزة، إذ تفرض اللجوء إلى أحكام مرنة نسبية أو قوانين جزئية تشجع على كسرها أكثر من اتباعها، وهو ما يضفي على التجربة النقدية المزيد من الحيوية.

٧. المادة الرئيسية للنقد الأدبي هي النص الأدبي. فالناقد يبدأ بالنص – أو يجب أن يبدأ به – وعليه أن يعي طبيعة المادة المدروسة وخصوصيته ليضمن اتساق إجراءاته ومفاهيمه وتحديد هدفه أو أهدافه. وأن يعي – من جانب آخر – حدود الحقل الذي يعمل فيه وطبيعة هذا الحقل (النقد) وأبعاده ونقاط التماس والتداخل مع الحقول الأخرى التي تدرس النصوص الأدبية وتتفاعل معها [النظريات الأدبية، تاريخ الأدب]

وإلا فإنه سيبدو عاجزاً عن تحديد أسئلته وتعليل إجراءاته والوصول إلى أهدافه.

٨. ولهذا فإن حدود النقد الأدبي – وإن بدأت بالنصوص ولها مفاهيمها الخاصة – فإنها لا تنتهي بها أو يجب أن نعي بأنها لا تنتهي بها. لا لأن النقد

قيمه الجمالية – الحياتية – كما تقدم – وتتوضح مفاهيمه ودوره الفعلي وموقعه الحقيقي في العملية الاجتماعية التاريخية والثقافية والتحديثية. ومن هنا تبدو العلاقة الحميمة بين الممارسة النقدية والقيم الجمالية والاجتماعية السائدة. وبين النقد والحرية، والنقد والأيديولوجيا، والنقد والإطار الحضاري العام. ألا تتباين الممارسات النقدية في حال كون الأمة فاعلة أو منفعلة؟ مؤثرة أم متأثرة؟ سيدة أم تابعة؟

وأحسب أن السؤال الأخير يحيل إلى الحديث عن قيمة النقد الأدبي العربي الحديث، الذي نشأ أوائل القرن العشرين في ظل ظروف تاريخية صعبة ومعقدة. وتحول إلى كيان نقدي عمره مائة عام، بفضل جهود الرواد ومن تلاهم من نقاد وأساتذة وباحثين ومهتمين. فقد أصبح كياناً له أعلامه وتراثه وكتبه وجمعياته ومجلاته وجوائزه ... الخ. مثلما أصبح نسقاً تكوينياً مهماً وأصيلاً من أنساق الثقافة العربية المعاصرة. وممارسة نوعية دالة تتضافر مع الأنساق الأدبية والثقافية الأخرى في سعيها لاكتشاف الذات وطموحها في تشكيل صوت أدبي ونقدي خاص ومتميز. ولا شك أن تشكيل صوت أدبي ونقدي خاص، يسهم في تشكيل علاقة متوازنة بين الذات والآخر (الغرب) أي يعادل الفكاك من أسر

التبعية. هنا تتجلى قيمة الممارسة النقدية وخطورتها وارتباطها الحميم بالإطار التاريخي الحضاري. فقيمة الممارسة النقدية وخطورتها وفاعليتها لا تكمن في مدى جدتها وجديتها وعمقها فحسب، بل تكمن – إضافة إلى ذلك – في مدى استجابتها لحركة الواقع المعيش وتلبية حاجاته الجمالية الاجتماعية الأساسية المستجدة والمتغيرة.

وهنا يمكن القول إن «كيان النقد العربي» – الذي ولد ونما استجابة لظروف تاريخية مليئة بالتحديات والأزمات المستمرة، وهذا دليل أصالته على الرغم مما يعتور مساره– يستمد مسوغ وجوده واستمراره من قدرته على أداء وظيفتين مترابطتين: وظيفة فنية وأخرى تاريخية حضارية.

وإذا كنتُ قد تحدثت سابقاً عن قيمة النقد من خلال الحديث عن ماهيته وأهمية أسئلته وحقله ومادته وحدوده وخطواته الإجرائية وأحكامه وتوجهاته (نحو العلم)، فبإمكاني الحديث الآن عن قيمة النقد الأدبي التي تنبع من مهماته المتعددة، التي يمكن أن تختزل في وظيفتين مترابطتين:

الوظيفة الأولى: وظيفة فنية، إجرائية، تتمثل في التفاعل المباشر مع النصوص الأدبية وجمالياتها، وتتمثل في:

١. تأكيد قيمة الأدب، وأهميته وفاعليته وتأثيره. وتأكيد صفاته النوعية واستقلاليته النسبية.

٢. الكشف عن قيم النص الفنية الكامنة في ثناياه، مع الموازنة والتفسير والتعليل والتقدير والمفاضلة.

٣. النقد وسيط بين النص والقارئ: يهدف النقد هنا إلى تحليل النص وبيان ما غمض منه وتوضيح تقنياته ورموزه ودلالاته الخفية، لدفع القارئ إلى قراءته وتذوقه بصورة أعمق. وهذا النقد موجه أساساً إلى القراء ويطلق عليه «النقد التفسيري».

٤. النقد وسيط بين النص والمبدع الأديب: يقوم النقد هنا بتحليل النص الأدبي وتفسيره وبيان نقاط القوة فيه أو نقاط الضعف وهو نقد قد يتوجه فيه الناقد إلى الأدباء لبيان ما أصابوا فيه وما أخفقوا، ويطلق عليه «النقد التقويمي». ومثاله كتاب «الديوان في الأدب والنقد» الذي صدر عام ١٩٢١م. وترك أثراً واضحاً في مسار النقد العربي

الحديث. وقد توجه فيه مؤلفاه عباس محمود العقاد وإبراهيم عبد القادر المازني، بنقد عنيف إلى شعر الشاعر أحمد شوقي.

٥. يصدر الناقد الأدبي عن ذوق ويتفاعل مع نصوص أدبية تصدر عن أذواق متنوعة، وهذا التفاعل قد يمكن الممارسة النقدية من تحوير الذوق العام أو كبحه أو تعديل مساره. فالنقد الأدبي قد ينجح في ترسيخ وعي جمالي محدد.

٦. يسهم النقد الأدبي في توجيه حركة أدبية، أو خلق أو خنق اتجاه أدبي ما، إذ يبين قيمتها وأهميتها ومسوغاتها ويكشف جمالياتها وتأثيرها ... الخ أو يقوم بعكس ذلك.

٧. يسهم النقد الأدبي في الكشف عن أسرار اللغة الأدبية وخصائصها، وقدراتها الخاصة، وكيف تعني وكيف تدل.

٨. يسهم النقد الأدبي في إلقاء أضواء على عملية الإبداع الأدبي، وكشف أسرارها أو بعض أسرارها.

الوظيفة الثانية: وظيفة كلية اجتماعية تاريخية حضارية، تتكامل مع الوظيفة الأولى وتزيد من قيمتها وأهميتها، وتتمثل في:

١. تشكيل صوت أدبي ونقدي خاص، أشير إلى أبعاده.

٢. الحفاظ على القيم الفنية والجمالية ورعايتها، والناقد الحصيف يدرك أن القيم الفنية قيم اجتماعية في صميمها، وأن تجريد الأدب من القيم والنظر إليه باعتباره شكلاً مجرداً يؤدي إلى تجريد الإنسان والمجتمع من هذه القيم وهو ما يعني عدم قدرة الحضارة على الاستمرار.

٣. إذا كان الأدب بمثابة ذاكرة للثقافة – كما تقدم -، فإن قيمة النقد وأهميته تنبع من قدرته على جعل الذاكرة الثقافية حيوية ومتجددة وفاعلة ومتوهجة باستمرار [وعلينا أن نتذكر أن هناك محاولات لاحتلال الذاكرة الثقافية، وأن احتلال الذاكرة أكثر خطراً من احتلال الأرض].

٤. الكشف عن القوى الاجتماعية الفاعلة في المجتمع وعن طبيعتها وتوجهاتها، والقارئ لمسار الأدب العربي الحديث وتحولاته، يمكن أن يتلمس طبيعة هذه القوى ومواقفها

ومواقعها وذوقها الجمالي وتوجهاتها وأصولها الاجتماعية التي أحدثت تحولات أساسية في مساره، إذ انتقل من المدرسة الإحيائية، إلى الاتجاه الوجداني الفردي، إلى الشعر المعاصر الذي يعبر عن أشواق المجتمع وتعطشه إلى الحداثة والتحديث.

٥. تتبع قيمة النقد – في مستوى من مستوياته – من قدرته على التوصل إلى حقائق موضوعية / غير أدبية (سياسية، اجتماعية، نفسية، وجودية ... الخ) من خلال رصد الظواهر الأدبية ودراسة النصوص وسبرها. فظهور المسرحية في منتصف القرن التاسع عشر – بالتحديد – أو الرواية، أو القصة القصيرة - لا يمكن أن يكون حدثاً

إن كل ما تقدم يؤكد قيمة النقد وقيمة الأدب ووقوفهما معاً على مرتبة واحدة مع العلم. كما أن ترابط وظيفتي النقد وتأكيد الوظيفة التاريخية الحضارية – التي تم إغفالها وعدم الاعتراف بها في العقود الأخيرة – يمكن أن يحل الكثير من الخلافات التي تدور حول كيفية استقبال التيارات والمناهج الغربية وضرورة تمثلها. كما يمكن أن يسهم في لفت الأنظار إلى خطر الوظيفة الاجتماعية للنقد الأدبي، وإلى إثارة الأسئلة التي من شأنها إعادة الفاعلية والتوازن لحركة النقد العربي.

• المصادر والمراجع:

لمزيد من الإطلاع يمكن النظر في المصادر والمراجع الآتية التي استفدت منها:

١. ستينير، جورج: المعرفة الإنسانية، ضمن كتاب «حاضر النقد الأدبي»، ترجمة محمود الربيعي، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٩٨م.

٢. شكري عياد: المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ع ١٧٧، ١٩٩٣م.

٣. فيشر، أرنست: ضرورة الفن، ترجمة ميشال سليمان، دار الحقيقة، بيروت، د. ت.

٤. كولنجوود، روبين: مبادئ الفن، ترجمة أحمد حمدي محمود، الدار المصرية للتأليف، القاهرة، ١٩٦٦م.

٥. محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي، بين القديم والحديث، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧٩م.

٦. مشكلات علم الجمال الحديث: مجموعة من العلماء السوفييت، ترجمة فريق من دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ١٩٧٩م.

٧. هاوزر، أرنولد: الفن والمجتمع عبر التاريخ، ترجمة فؤاد زكريا، القاهرة، ١٩٧٣م.

٨. هايمن، ستانلي: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ترجمة محمد يوسف نجم وإحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ١٩٥٨م.

٩. هيجرت، ريتشارد: لماذا أقدر الأدب؟ ضمن كتاب «حاضر النقد الأدبي، ترجمة محمود الربيعي، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٩٨م.

١٠. ويليك، رينيه ووارين أوستن: نظرية الأدب، ترجمة عادل سلامة، دار المريخ، الرياض، ١٩٩٢م.

الفصل الثاني

التجربة الأدبية / والتجربة العلمية

«الأدب: تجربة»

التجربة الأدبية والتجربة العلمية

• النص الأدبي: تجربة

من الإنجازات التي حققها النقد الأدبي عبر تاريخه الطويل النظر إلى الأدب باعتباره تجربة. فالنص الأدبي – شعراً أو نثراً – بمثابة تجربة متكاملة من حيث تجسيده صورة كلية، تنطوي على عناصر وأدوات متعددة وأعراف وخبرات فنية ومعرفية وثقافية، وتتصل بظروف إبداع وحالات تلقٍ متنوعة، وتسعى إلى تحقيق أهداف أو أغراض خاصة. وفوق هذا فإن التجربة الأدبية تتميز بمادتها – اللغة وما تختزنه – وأسلوبها وحقلها وأسئلتها، كما تبرز – وهذا مهم جداً – من خلال «تصميم» ما أو «هندسة» ما أو «خطة فنية»، تتصف بالمرونة والحيوية والتجدد الدائم. ويأتي هذا التجدد – مع التباين النسبي بين أنواعها – حفاظاً على خصوصيتها وصفاتها النوعية واستقلالها النسبي، وتلبيةً لتغير ظروفها المحيطة وتبدل أسئلتها وعلاقاتها ومهماتها.

• الإطار الفلسفي

ويبدو أن النظر إلى الأدب باعتباره تجربة كان وليد القرن التاسع عشر، وما شهده من تقدم علمي وإيمان بالعلم والتجربة العلمية، وبتأثير الفلسفة التجريبية التي كانت ترى أن الحقائق لا تلتمس إلا من خلال التجربة، وأن العلوم التجريبية هي التي تمدنا بالمعارف اليقينية، وأن الفكر الإنساني ليس له من عاصم من الخطأ – في الفلسفة وفي العلوم – إلا عكوفه الدائم على التجربة.

وكان من نتائج هذه الفلسفة أن قام «إميل زولا (١٨٤٠- ١٩٠٢م) – وهو روائي من رواد المدرسة الطبيعية – بنشر كتاب عنوانه «القصة التجريبية» [وهو هنا يقصد التجربة بالمعنى الحرفي للكلمة، لا التجريب بالمعنى الفني المذهبي] وقد صدر الكتاب في باريس عام ١٨٨٠م، ويرى فيه أن كتابة قصة تشبه القيام بتجربة في المعمل / المختبر. فما على الكاتب الأديب إلا أن يهيئ لشخصياته بيئة معينة ووراثة معينة ثم يقف ملاحظاً تحركاتهم الآلية وردود أفعالهم. فالشخصية في الرواية تشبه الفأر في مختبر (واضح أن

الفأر لا يقوم بأفعال وانما بردود أفعال). فالكاتب – كما يؤكد زولا – يجب أن يسلك في دراسته الفنية للمجتمع مسلك العالم في معمله والطبيب في تجاربه، على أن تتفق تجاربه – في قصته أو مسرحيته – مع النتائج والنظريات التي انتهى إليها العلماء.

واضح أن إميل زولا، ينطلق من منظور خاص للأدب والإنسان والعلم والعالم، وقد لا يعنينا هنا مناقشة آرائه وأفكاره بمقدار ما يعنينا تأكيد النظر إلى الأدب باعتباره تجربة وارتباط ذلك بالفلسفة التجريبية والتقدم العلمي والانشغال بالحصول على الحقائق والمعارف اليقينية.

• معنى التجربة

فالأدب تجربة – لا لأن الأديب يسلك مسلك العالم في مختبره كما ذهب إلى ذلك إميل زولا، إذ هو في الحقيقة يسلك مسلكاً مختلفاً تماماً كما سيتضح – وإنما لأن النص الأدبي نتاج مجموعة من الأفعال والعمليات القائمة على الملاحظة والتأمل والرصد والاختبار والتصوير والتشكيل، وعلى سبر الظواهر والعلاقات والشخصيات والأحداث وتصوير ما وراءها. ولارتباط الأدب – إبداعاً ومادة وتلقياً – بالتساؤلات: أين؟ ومتى؟ وكيف؟ ولماذا؟ ولأن الأدب يتغيا التأثير في القراء وإمتاعهم من خلال تجسيد معرفة فنية جديدة أو الكشف عن حقائق جديدة حول علاقة الإنسان بذاته أو بالآخرين أو بمجتمعه أو بعالمه، وربما بما وراء هذا العالم.

ويوحي معنى التجربة بالامتداد الزمني – فهي ليست حدثاً طارئاً – أي بالعكوف الطويل على موضوعها ومادتها وعناصرها، كما يوحي بالمعايشة والمعاناة في التفكير والتساؤل والارتباط بالعواطف العميقة، وما تطلبه من معارف وخبرات فنية وثقافية وقدرات خاصة.

ويمكن توضيح ذلك وتأكيده من خلال الإشارة إلى ما يعرف في تراثنا الشعري «بالحوليات» وهي القصائد التي كان يعكف عليها أصحابها مدة عام كامل. فالشاعر هنا يمكث مدة عام كامل وهو يحيط قصيدته / تجربته الشعرية بالعناية والتفكير والمعايشة والتأمل والتحليل والتغيير والتحوير، ليمنحها طابعاً عفوياً تلقائياً متماسكاً يزيد طاقتها وقدرتها على التأثير والذيوع.

• التجربة الأدبية والتجارب الأخرى

ولا بد من التأكيد بأن التجربة الأدبية تتداخل مع العلوم الطبيعية والاجتماعية والإنسانية لكنها ليست علماً إذ تبقى في إطار الأدب والفن والجمال. فالتجربة الأدبية لها علاقة بالتاريخ لكنها ليست تاريخاً، ولها علاقة بالسياسة ولكنها ليست سياسة، ولها علاقة بالدين ولكنها ليست ديناً، فالتجربة الأدبية لها كيانها المستقل أو هي فن، ويجب أن تقرأ على هذا الأساس.

لكن تأكيد كيانها المستقل – مراعاة لخصوصيتها وصفاتها النوعية – لا يمنع المرء من تأكيد حقيقة مهمة هي تفاعل التجربة الأدبية مع تجارب العلوم الطبيعية والاجتماعية والنفسية والإفادة من نتائجها، فكثيراً ما أثرت نتائج هذه العلوم في مسار التجربة الأدبية وأحدثت فيه انحناءات بينة، فالشخصيات الرمادية في الرواية مثلاً جاءت بتأثير النظرية النسبية. والشخصيات الرمادية هي مزيج من الأبيض والأسود أو الخير والشر، وقد حلت محل شخصيات الحكايات التي تنقسم إلى شخصيات خيّرة وأخرى شريرة.

فالتجربة الأدبية تفيد من سائر العلوم وتتفاعل معها ومع نتائجها ولكنها تظل حريصة على إبقاء مسافة كبيرة بينها وبين هذه العلوم حفاظاً على هويتها الفنية والجمالية.

▪ ما الذي يترتب على النظر إلى الأدب باعتباره تجربة؟!

ويترتب على النظر إلى الأدب باعتباره تجربة أمور عديدة مهمة، منها:

- النص الأدبي عمل جاد ورصين (مع أنه قد يلجأ إلى أسلوب فكاهي ساخر للتعبير عن رؤية جادة وعميقة).

- النص الأدبي عمل مهم يستحق الدراسة والتأمل، لأنه سؤال متجدد، فهو يجيب عن بعض الأسئلة ويثير أخرى، وقد يكتفي برسم إشارات الاستفهام.

النص الأدبي له حقله الخاص، فهو يصور باطن الظواهر والعلاقات ويجسد حقائق ومعارف فنية نوعية جديدة بأسلوب لغوي متميز، لا يمكن بلوغها من خلال الاستخدامات اللغوية الأخرى.

النص الأدبي لا يبرز إلى الوجود إلا بعد اكتماله ونضج نموه، وقدرته على أداء

«هدفه» أو «غرضه» أو «وظيفته» التي وجد من أجل أدائها. فالتجربة الأدبية المكتملة تمتلك في ذاتها وفي أعماقها مسوغ وجودها.

- تؤدي عناصر التجربة الأدبية وأدواتها وأساليبها المتعددة، أدواراً جزئية تتضافر فيما بينها وتتلاحم لتجسد وحدة النص. وهذه الوحدة تؤشر على اكتمال التجربة ونضجها.
- التجربة الأدبية ليست نوعاً من اللعب، وليست وسيلة لتقديم المعلومات، أو الدعاية أو الإعلان ... الخ.
- لا تهدف التجربة الأدبية إلى إظهار براعة الأديب اللغوية أو غير اللغوية، ولا إلى تحقيق الشهرة أو الكسب المادي.

■ هل تتعرض التجربة الأدبية للتزييف؟

وعلى الرغم مما تقدم كله، فإن التجربة الأدبية قد تتعرض للتزييف وإلى حجب الحقائق أو قلبها، فطاقتها الإيحائية التصويرية قد تمكنها من إحالة الليل إلى نهار والنهار إلى الليل، وبسبب صفاتها النوعية فإنها قادرة على الهبوط بالوعي الجمالي للمتلقين والحط من أذواقهم. ويمكن توضيح ذلك من خلال تأكيد الحقيقتين الآتيتين:

أ. قد تتعرض التجربة الأدبية للتزييف شأنها شأن التاريخ. وشأن الإبداع العلمي الذي كثيراً ما سخر ضد الإنسانية (البارود، القنابل النووية)، وشأن الإبداعات التقنية ووسائل الاتصالات الحديثة التي كثيراً ما استخدمت لحجب الحقائق وتدجين الناس وإخضاعهم بأسلوب ناعم ومدروس.

ب. التجربة الأدبية تشكيل لغوي خاص، واللغة منها ما يعبر عن العواطف والأفكار والحقائق، ومنها ما يصور، أو يحجب، أو يزيف، المشاعر والحقائق. والعشاق – أدرى من غيرهم – بمعرفة مقدار الآلام التي تتسبب بها لغة العواطف المزيفة.

والنصوص الأدبية – ومادتها اللغة كما تقدم – مثل اللغة منها ما يعبر، أو يصور، أو يحجب أو يزين أو يزيف. وهنا تتجلى أهمية النقد الأدبي وخطورة وظيفته إذ عليه أن يميز ويبين ويفاضل ويقدر ويعلل من خلال مقاييس موضوعية وفاعلة وملائمة لطبيعة المقيس / النص الأدبي.

▪ الطابع البشري للتجربة الأدبية

ولا بد من تأكيد الطابع البشري للتجربة الأدبية، فالتجربة الأدبية تصوير لتجربة بشرية عميقة، والتصوير هنا يتضمن الإيحاء والإيماء ويبعدها عن التقرير والمباشرة.

هذه الرؤية القديمة رؤى حديثة تعيد التجربة الأدبية إلى مصادر غير ملموسة من مثل النقد النفسي (الذي يرى أن مصدرها الرئيسي مخزونات اللاشعور) والنقد الأسطوري (الذي يرى أن الأدب برمته صورة منزاحة عن الأسطورة الأولية أو الصورة المركزية)، وهذه النظرة يتم من خلالها إلغاء التمايز والتنوع بين النصوص الأدبية، وبالتالي إلى عدم التمييز بين النصوص الجيدة والرديئة، كما يتم تغييب دور الأديب، ونفي العلاقة الجدلية بين النص والمتلقي. وكل هذه القضايا والأمور من مهمات النقد الأدبي الأساسية كما سيتضح لاحقاً.

▪ الطابع الجماعي للتجربة الأدبية

وتأكيد الطابع البشري للتجربة الأدبية إبداعاً ومادة وتلقياً يفضي إلى تأكيد طابعها الجماعي الذي يتمثل في أركانها الثلاثة:

الأديب ← النص ← المتلقون (الجمهور، القرّاء).

فالحقيقة الأدبية لا تبرز إلى الوجود إلا بتوافر هذه الأركان الثلاثة معاً، وإذا غاب ركن من هذه الأركان غاب الأدب.

فالعمل المسرحي – مثلاً – ابتكار جماعي مركب، يشارك فيه: مؤلف النص، والممثلون، والمخرج، والمشاهدون. فالمشاهدون ركن أساسي من أركان وجوده.

وحتى في الشعر والرواية والقصة القصيرة ... الخ فإن الأديب لا يكتب لنفسه وإنما يكتب إلى جمهور من القراء – جمهور محدد أو افتراضي – أي يكتب ليتواصل مع الآخرين. وفي اللحظة التي يبدأ فيها بالكتابة ينتقل فعله الإبداعي من الإطار الفردي الخالص إلى الإطار الجماعي، إذ تؤثر طبيعة الجمهور المخاطب (عدده وحجمه وثقافته وذوقه ... الخ) في عملية الإبداع بصورة غير مباشرة، فطبيعة الجمهور قد تؤثر في اختيار موضوع النص – بما يثير اهتمام الجمهور – وفي أسلوبه ونسيجه اللغوي.

ويمكن القول – من زاوية أخرى – إن أسلوب الأديب نتاج للتفاعل بينه وبين اللغة (التي هي ظاهرة اجتماعية) كما أن مضمون النص الأدبي هو نتيجة للتفاعل بين الذات المبدعة والظواهر الاجتماعية (سياسية، اقتصادية، ثقافية ...)، فضمون النص وأسلوبه نتاج للتفاعل بين الفرد والجماعة التي ينتمي إليها، ويتوجه إليها بأدبه.

إن العمل الأدبي نتيجة جهد فردي إبداعي متميز، لكن حصيلته الفكرية واللغوية والموضوعية الشعورية والفنية مستمدة من علاقة الأديب بالمجتمع الذي يعيش فيه. فتأكيد الطابع الجماعي للتجربة الأدبية لا يهدف إلى إغفال خصوصية الصوت الإبداعي لكل أديب، أو إغفال الفروق الواضحة بين الأدباء، لكنه يسعى إلى القول بأن الأدباء يكتبون ويبدعون بقدر من الأصالة لا الأصالة المطلقة.

- الطابع الجمالي للتجربة الأدبية

ولا بد من تأكيد الطابع الفني الجمالي للتجربة الأدبية. فالتجربة الأدبية لا تتحقق أو تكتسب أدبيتها أو هويتها إلا من خلال الإيحاء والإيماء والتصوير والتلميح والترميز والغموض، أي من خلال استخدام اللغة استخداماً خاصاً وغير مألوف. فالأدب يبتعد عن الاستخدام المعجمي المباشر للغة إذ يهدف إلى التأثير لا إلى التوصيل.

والأدب ليس وسيلة لنقل الأفكار أو المعلومات أو وسيلة للتعليم. والتوسل «بالأدب» لتحقيق مثل هذه الأغراض يجرده من طابعه الفني الجمالي ويفقده هويته الأدبية. ولا

يعني هذا أن الأدب منفصل عن الأفكار، فهو تصوير لتجربة بشرية لا تخلو من الأفكار. ولا يوجد عمل أدبي عظيم يخلو من فكرة مهمة، أو ينطوي على معانٍ هزيلة. لكن الأفكار والمعاني داخل النص الأدبي المتفوق تتحول إلى أفكار ومعانٍ أدبية، إذ تصبح جزءاً من نسيجه الفني ومندغمة في كيانه، أي منداحة وخفية ومضمرة. لا يستخلصها القارئ إلا بعد القراءة العميقة المتأملة وربما بعد معاودة القراءة. أما إذا تم استخلاص الأفكار والمعاني والدلالات بيسر وسهولة، فهذا يعني أنها بارزة وواضحة ومدببة – أكثر مما ينبغي – وفي هذا علامة على خلل أو صدع في بناء النص وعلامة على ضعفه.

ولعل ما يميز الأدب يكمن في أسلوبه التصويري الإيحائي، الذي يمنحه طاقة تأثيرية عالية ويمكنه من تجسيد رؤية فنية متكاملة للحياة أو العالم. والرؤية الفنية تعني حقيقة جديدة، ولا تعني مجموعة من الآراء. إذ لا بد من التفريق بين أدب الرؤية وأدب الآراء، ولا شك أن الأدب الأخير أدب مأزوم لأنه يعاني من إلحاح الأفكار.

- غاية التجربة الأدبية ومسوغ وجودها

وقد ارتبط الأدب منذ القدم وحتى يومنا بقدرته على تجسيد رؤية من العالم المعيش، رؤية تسعى إلى فهم العالم وتفسيره فنياً وكشف حقائقه وخبايا علاقاته المتنوعة والمتداخلة [العلاقة بين الرجل والمرأة، وبين الفرد والجماعة، وبين الإنسان والسلطة، وبينه وبين منظومة القيم، أو بين الإنسان والزمان ... الخ].

فالتجربة الأدبية تصور العلاقات القائمة من داخلها وتكشف الخلل الذي يعتريها، وقد تسهم في خلق علاقات جديدة إذ تثير الأسئلة أو تصور حلم الإنسان وسعيه الدائم نحو عالم أفضل تسوده قيم الحرية والعدالة والمساواة.

فالشنفرى في قصيدته المشهورة – التي وصفت بلامية العرب، وتتكون من ثمانية وستين بيتاً – يحس خللاً يعتري علاقته مع المجتمع البشري. يدفعه هذا الخلل إلى صياغة تجربة شعرية تجسد رؤية خاصة من المجتمع الإنساني. إذ ترى أن علاقات هذا المجتمع وقيمه المزيفة قد سلبت الإنسان سماته الإنسانية الأصيلة، لهذا نراه يرفض العالم البشري ويختار عالماً بديلاً يتمثل في الحيوانات المفترسة (الذئب والنمر والأفعى). فقصيدته تجسد تمرداً عنيفاً – على منظومة القيم السائدة، وعلى القيم الشعرية والفنية

أيضاً – واحتجاجاً على وضع الإنسان المتردي، وحلماً بعالم بديل. وهو يعبر عن كل هذا من خلال رؤية فنية يمكن صياغتها على هيئة سؤال: أيهما مجتمع الغابة الفعلي؟! ألم يتحول الإنسان إلى وحش مفترس؟! ولنقرأ الأبيات الستة الأولى من القصيدة لتوضيح ما تقدم، يقول الشنفري:

أقيموا بني أمي صدور مطيكم فإني إلى قوم سواكم لأميل

فقد حمت الحاجات، والليلُ مقمر وشدت لطيات مطايا وأرحل

وفي الأرض منأى للكريم عن الأذى وفيها لمن خاف القلى متعزل

لَعَمرك ما في الأرض ضيقٌ على أمرئٍ سرى راغباً أو راهباً وهو يعقل

...

– وهجر المجتمع الإنساني في علاقاته المزيفة. وتؤكد هذه الأصداء المشتركة بين الشعر القديم والشعر الحديث، أن مسوغ وجود التجربة الأدبية وأهميتها وبواعثها وأهدافها تكمن في تفسير العالم والبحث عن عالم أفضل.

▪ موضوعات التجربة الأدبية

وتتميز التجربة الأدبية بحريتها الواسعة في اختيار الظواهر أو الموضوعات التي تعالجها وتصورها، فهي ليست مختصة أو مقيدة بمادة محددة أو ظاهرة معينة لا تستطيع أن تحيد عنها أو تتخطاها، كما هو شأن تجارب العلوم الطبيعية أو الاجتماعية، فالأفق أمام التجربة الأدبية في اختيار الظواهر أو الموضوعات أفق رحب ومفتوح، رحابة الحياة واتساع مشكلاتها وتنوع قضاياها وانفتاحها على الأزمان الثلاثة الماضي والحاضر والمستقبل.

فقد يختار الأديب موضوعاته من عالم النفس الإنسانية وما تمور به من صراع داخلي أو خارجي، أو من العالم الاجتماعي وأنساقه العديدة العصية على الحصر، أو من العالم

الطبيعي وما يولده من أسئلة وتساؤلات، أو من عالم ما وراء الطبيعة وما يثيره من رؤى وخيالات وتصورات وأوهام. وليس من الضروري أن يصور الأديب قضايا أو مشكلات عاشها بنفسه (وإن كان الكثير من الأدباء يستقون موضوعاتهم من تجاربهم الحياتية)، إذ قد يصور الأديب تجارب لم يعشها، وفي هذا تأكيد لقدرته وأصالته وتفرده. فهناك أدباء يتخذون من التاريخ وأحداثه موضوعاً في محاولة لتفسير الماضي تفسيراً فنياً جديداً، يسهم في فهم الحاضر وربما يمكن من استشراف المستقبل، وهناك أدباء عرب كثيرون نجحوا في اتخاذ الصراع العربي الإسرائيلي موضوعاً لنصوصهم الشعرية والنثرية، مع أنهم لم يعيشوا تحت وطأة الاحتلال بصورة مباشرة. والخيال الخلاق للأديب قد يمكنه من اتخاذ الموت أو ما وراءه موضوعاً لنصه الأدبي.

ومن المهم الإشارة إلى أن الأديب لا يقدم حلاً للمشكلة المصورة، بل هو ليس مطالباً بذلك (لأن هدفه غير تعليمي كما تقدم)، إذ يكفيه أن يثير قُراءه ويدفعهم إلى التأمل ومشاركته في التفكير لإيجاد الحلول للمشكلات المصورة.

■ دور الأديب في التجربة الأدبية

ويقوم الأديب بتحويل عناصر التجربة وموادها الخام: الأفكار، والعواطف، واللغة، والأعراف الأدبية، والخبرات والمعارف، والتراث الأدبي وغير الأدبي ... الخ، وصهرها وإذابتها في بوتقة عقله وخياله ليولد منها شيئاً جديداً أو كياناً فنياً دالاً ومتناغماً وقادراً على التأثير.

ولتهيئة الأسباب لنجاح تجربته وديمومة فنيتها وتأثيرها، تراه ينطلق من واقع محدد، أو زمان ومكان محددين، فيعالج مشكلات وقضايا معيشة، لكنه يتعالى عليها (إذ لا يصورها أو ينقلها كما هي) فيلتقط من حركة الواقع وأحداثه المتغيرة دلالة كلية ثابتة تمس الإنسان في كل زمان ومكان. ولهذا يمتد تأثير التجربة الأدبية – لامتلاكها دلالة جزئية تاريخية ودلالة كلية إنسانية – عبر الأزمنة والأمكنة والعصور وتستمر فنيتها وقدرتها على الامتاع في المرحلة التي أنتجت فيها وفي المراحل الأخرى.

وبعبارة أوضح فإن الأديب يقوم بتحويل الخاص إلى عام والجزئي إلى كلي والعارض إلى نموذجي، حتى يكسب نصه طاقة وقوة تمكنه من الاستمرار في أداء فنيته وتأثيره. فالمتنبي

خلال هذا سعي الإنسان الدائب والدائم نحو الحرية والتحرر (دلالة عامة كلية إنسانية)، وهذا سر استمرار فنية شعر المتنبي – وغيره من الشعراء العباقرة – حتى يومنا.

وتتطلب عمليات التحويل والإذابة والخلق الفني قدرات وأدوات عديدة من مثل: الثقافة الواسعة، وعمق التفكير، وسعة الخيال، وامتلاك ناصية اللغة، وقوة الملاحظة، واحتكاك حار بالناس وبالبشر، ومعرفة المشكلات الجوهرية، والقدرة على الإبداع والنفاذ إلى ما وراء الظواهر والأحداث والعلاقات.

فالأديب الأصيل والجاد هو الأديب الذي يخلص للفن والأدب ورسالته السامية ويهتم بالكشف عن حقائق فنية نوعية جديدة، وينأى بنفسه وبأدبه عن الدعاية والإعلام والتعصب والتلاعب والزخرفة.

- التجربة الأدبية والتجربة العلمية: التباين والتكامل

فالتجربة الأدبية نسق فني يهدف إلى فهم العالم وتفسيره وحيازته جمالياً. وهي تصور وتوحي وتلمح وتثير الأسئلة وتقدم خبرات جديدة وتكشف حقائق نوعية، وكل هذا يؤكد أنها تتكامل مع العلم ولا تتناقض معه – كما يتوهم كثيرون – لكن تأكيد التكامل لا ينفي التباينات الكبيرة بينهما في طبيعة الأسئلة والمادة والحقل والأدوات والأسلوب بل وطبيعة حقائق كل منهما. ويمكن أن نقارن بين التجربتين العلمية والأدبية، لبيان نقاط التداخل والتخارج، وتوضيح الصفات النوعية للأدب والتجربة الأدبية وهي التي تهمنا هنا:

- الهدف:

تهدف التجربة العلمية إلى الوصول إلى حقائق جديدة أو اكتشاف القوانين التي تتحكم بالظواهر المدروسة، أو التحقق من فرضيات محددة (دعمها أو تكذيبها).

أما التجربة الأدبية فتهدف إلى الجمال والفن والتأثير، والكشف عن الحقائق النوعية الكامنة خلف العلاقات المصورة، وهي حقائق تتصل بالإنسان وفعله، لا بما يحيط بالإنسان أو يقف عليه (الأرض، الفلك، الظواهر الطبيعية). ومن المهم الإشارة إلى أن الأديب لا يدخل إلى تجربته للتحقق من فرضيات مسبقة – كما هو شأن العالم – أو

للوصول إلى نتائج محددة متوقعة، وإنما يدخل إلى التجربة ويخوض غمارها من دون أن يعرف نهايتها أو إلى أين ستوصله. فكثير من الروائيين يصرحون بأن شخصياتهم الفنية المتخيلة قد دفعتهم إلى إحداث تغييرات معينة أو إجراء تحولات في سير الأحداث أو خاتمة الرواية.

▪ التاريخ / الواقع / الظواهر:

يتقيد كل من المؤرخ / والعالم بالوقائع والظواهر المدروسة بدقة، ويبدو نجاح عمل كل منهما مقيداً بمدى الدقة والتمحيص وتحديد الظواهر ووصفها كما هي حتى يمكن الوصول إلى نتائج دقيقة.

أما الأديب فإنه لا يتقيد بوقائع التاريخ / أو ظواهر الواقع، فهو لا ينقل ولا يحاكي وإنما يبدع عملاً فنياً جديداً. ولو التزم الأديب بوقائع التاريخ / أو ظواهر الواقع وصورها كما هي لجاءت كتابته تكراراً لأشكال أخرى من الكتابة. فالأديب – وهذا مهم – يغير ويحول ويعدل – أو يجب أن يفعل ذلك، إذ الأمانة هنا لا تحول عمله إلى فن. ويجب أن نتذكر أن الصور الشعرية والسردية التي يبتكرها الخيال (والمبالغات) لتأدية غرض خاص، صور جديدة لا يوجد ما يماثلها في الواقع.

▪ القانون العام:

يتقيد (العالم الطبيعي / أو الاجتماعي) بظاهرة محددة يتخصص في دراستها، ويخضع لطبيعتها ومعطياتها والقوانين التي تتحكم فيها ويهدف إلى استخلاصها. أما القانون العام للتجربة الأدبية فيتمثل في الحرية، فالأديب يمسك بورقة بيضاء وهو حر في اختيار الظاهرة التي يود تصويرها، وحر في استخدام الأسلوب الذي يراه ملائماً وفي اختيار التقنيات وفي التقيد أو التمرد على الأعراف والتقاليد الجمالية الراسية. وهو يكابد ويجاهد كي يضفي على تجربته / نصه طابع العفوية والسلاسة والتلقائية.

▪ الموضوعية والذاتية:

العالم / أو المؤرخ الجاد الذي يستحق هذه التسمية يجب أن يكون موضوعياً أي يتخلى

عن أهوائه وميوله. أما الأديب فإنه يعالج في نصه قضية أو مشكلة ما لكي يجسد رؤيته الخاصة، فالأديب ذاتي وعاطفي ومنحاز، فهو لا يكتفي بوصف القضية أو عرض المشكلة وإنما لا بد له من تصوير أحاسيسه تجاهها وموقفه نحوها، فالأديب – أي الأديب – منتمٍ بالمعنى العام للانتماء.

▪ النتائج:

ما يهمنا في التجربة العلمية هو النتائج النهائية، أو القوانين التي تم التوصل إليها، وعادة لا نهتم بالتفاصيل تفاصيل التجربة العلمية والظروف التي أحاطت بها، فنحن نتعامل مع القانون «المعادن تتمدد بالحرارة» ونضع فواصل في قضبان السكك الحديدية بسببه، من دون اهتمام بكيفية التوصل إليه، أو من توصل إليه، أو أين تم التوصل إليه ... الخ.

أما في التجربة الأدبية – فعلى العكس تماماً – فإن ما يهمنا هو الكيفية والتفاصيل والجزئيات فهي التي تضفي على النص الأدبي مذاقه وفنيته وجاذبيته، ولا نهتم بنتائج التجربة، بل يمكن القول إن النص الذي يتضمن نتائج التجربة في عنوانه (من مثل قصة عنوانها: ضحية المخدرات) أو في صفحاته الأولى، نص لا يستطيع أن يحتفظ باهتمام القارئ ويدفعه إلى الاستمرار في القراءة. فهو نص ضعيف أو لا ينتمي إلى حقل الأدب.

▪ التطور:

يتطور كل من العلم والأدب بكيفية مختلفة. ولا بد من ملاحظة تمييز آخر، فمادة العلم تختلف عن مادة الأدب، فمادة العلم ثابتة نسبياً ومحددة، فنحن نستطيع أن نتحكم بها ونسيطر عليها، نوعاً، أما مادة الأدب فهي لينة أو زئبقية إن صحت التسمية لاتصالها بمشاعر الإنسان وعواطفه وتفكيره وأحلامه.

ولهذا يتطور العلم معتمداً على حقيقتين: الأولى أن الحقيقة العلمية الجديدة تعتمد على الحقائق القديمة، بمعنى أن الحقائق الجديدة تأتي نتيجة تراكم الحقائق العلمية، أي أن التراكم الكمي يؤدي إلى تغير نوعي أو كيفي. والحقيقة الثانية تتمثل في أن الحقيقة العلمية الجديدة تنسخ الحقائق القديمة، وهاتان الحقيقتان اللتان تتحكمان في تطور

العلم لا نجدهما في تطور الأدب. فالأدب يتطور ويتغير لكن العمل الأدبي الجيد أو الجديد (أي الذي يضيف جديداً إلى مسار الأدب) قد لا يأتي نتيجة اعتماده على الأعمال الأدبية القديمة. كما أن العمل الأدبي الجيد والجديد لا ينسخ الأعمال الأدبية القديمة ويمحوها بل تستمر فنية الأعمال القديمة إلى جوار الأعمال الحديثة أو الجديدة.

- اللغـة:

لغة التجربة العلمية لغة تقريرية مباشرة تصريحية معجمية لأن وظيفتها التوصيل. أما لغة التجربة الأدبية فلغة إيجابية إيمائية تلميحية تصويرية لأن وظيفتها التأثير. وهذا التمييز مهم لأنه يؤكد أن الوظيفة تحدد الماهية / السمات، كما أن الخصائص اللغوية هنا يمكن أن تعد مقياساً عاماً صائباً للتفريق بين الأدب وغيره.

نقاط الالتقاء والتكامل:

وعلى الرغم من كل هذه التباينات والاختلافات، فإن الأدب والعلم يتكاملان ولا يتناقضان – كما هو ذائع – ويمكن ملاحظة نقاط الالتقاء والاشتراك والتكامل فيما يأتي:

أولاً: يلتقي الأدب والعلم في أن كلاً منهما يتعامل ويتفاعل مع أسئلة وتساؤلات مشتركة من مثل: متى؟ وأين؟ وكيف؟ ولماذا؟، مع التباين في أسلوب التعامل والتفاعل.

ثانياً: كل منهما يفرق بين ما هو «ظاهر» وما هو «باطن»، وما هو «عرضي» وما هو «جوهري».

ثالثاً: يستعين كل من الأدب والعلم بالخيال وطاقاته الخلاقة في أثناء عملية الإبداع [الخيال العلمي / الخيال الأدبي].

رابعاً: يشترك كل من العلم والأدب في تفسير العالم من منظوره الخاص. فالعلم يقدم تفسيراً علمياً للعالم وظواهره، والأدب يجسد تفسيراً فنياً للعالم.

خامساً: كلاهما يخضع لمبدأ «الحرية والضرورة»، وإن بدت حرية الأديب أكبر وأوسع، فإنها ليست حرية مطلقة، فهناك مواد كثيرة سابقة – تفرض شروطها – على

عملية الإبداع.

سادساً: يشتركان في تقديم الفائدة: فالعلم يغذي العقول بالمعلومات والحقائق والقوانين. والأدب يزودنا بخبرات جديدة عميقة ومعارف فنية.

سابعاً: غاية كل منهما [والغاية هي الهدف النهائي] خدمة الإنسان وتنويره.

❀❀❀

وكل ما تقدم يؤكد أن الأدب يكمل الحقيقة العلمية. مثلما يؤكد أهميته وضرورته وقيمته.

المصادر والمراجع:

لمزيد من الإطلاع يمكن النظر في المصادر والمراجع الآتية التي استفدت منها:

١. سهير القلماوي: في النقد الأدبي، دار المعرفة، القاهرة، د. ت.

٢. طه حسين: حديث الأربعاء، ضمن المجموعة الكاملة لمؤلفات طه حسين، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٧٣م.

٣. فؤاد زكريا: آراء نقدية في مشكلات الفكر والثقافة، القاهرة، ١٩٧٥م.

٤. فؤاد زكريا: آفاق الفلسفة، القاهرة، ١٩٨٨م.

٥. عبد المنعم تليمة: مداخل إلى علم الجمال الأدبي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٨م.

٦. عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٢م.

٧. كولنجوود، روبين: مبادئ الفن، ترجمة أحمد حمدي محمود، الدار المصرية للتأليف، القاهرة، ١٩٦٦م.

٨. محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧٩م.

٩. محمد عبد السلام كفافي: في الأدب المقارن، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧٢م.

١٠. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٣م.

١١. محمد مندور: الأدب وفنونه، القاهرة، د. ت.

١٢. هاوزر، آرنولد: الفن والمجتمع عبر التاريخ، ترجمة فؤاد زكريا، القاهرة، ١٩٧٣م.

١٣. ويليك رينيه، ووارين أوستن: نظرية الأدب، ترجمة عادل سلامة، دار المريخ، الرياض، ١٩٩٢م.

الفصل الثالث

مقياس الذوق

مقياس الذوق

لا يخفى عليك – عزيزي القارئ – أهمية الذوق ودوره في تفاصيل الحياة الاجتماعية وفي عالم الفن والأدب والنقد. فالأعمال الأدبية الرصينة والدراسات والبحوث النقدية الجادة هي نتاج لذوق رفيع متميز. فالذوق يؤدي دوراً كبيراً في تشكيل الأعمال الفنية والأدبية وفي تلقيها والتمييز فيما بينها والحكم عليها. وهذه الحقائق ليست موضع خلاف بين الدارسين والباحثين والمهتمين في الأدب والنقد. وعلى الرغم من هذا يلاحظ المرء قلة الدراسات والبحوث المتعلقة بالذوق وربما انعدامها. وكل ما يعثر عليه في الكتب مجرد

وأنا أدعوك إلى عدم التسليم بهذه الذريعة أو الرؤية المهيمنة منذ زمن طويل. مثلما أدعوك إلى إعادة فحص «المسلمات» وإعادة تأمل «البديهيات» كلها. لأنني أرى أن الذوق ليس ملكة غامضة أو موهبة تتحكم بها قوة فطرية خفية.!! صحيح أن لكل منا ذوقه وأن الأذواق مختلفة (تذكر أن الناس يختلفون في التقديرات الأخلاقية والاقتصادية والسياسية فلمَ لا يختلفون في التقديرات الجمالية) فليس غريباً أن يختلف الناس بل الغريب ألا يختلفوا. لكن البحث في أسباب هذه الاختلافات قد يضيق المجال ويجعل البحث عن مقاييس للذوق وسبل تنميته أمراً ممكناً. فنحن يمكن أن ندرس أسباب التفاوت في أذواق الناس في مرحلة ما أو مراحل متعددة (جمال المرأة في الشعر الجاهلي وفي غيره من العصور) لا سيما إذا سلمنا بوجود أذواق فردية/ عادية ووجود أذواق مشتركة لجماعة أو جماعات أو أمة. وهذا يعني إمكانية دراسة الذوق ومعرفته معرفة علمية، أي تقديم تعريف علمي للذوق، وإذا ما تم تحديده ومعرفة خصائصه وطبيعته والعوامل المؤثرة في تكوينه ونموه ومساره، فإن كل هذا سيسهم في إيجاد قواعد أو مقياس

للذوق وربما «تكييفه» وتوجيهه وجهة محددة، على الصعيد الفردي والجماعي أيضاً، كما قد يسهم في رسم السبل الكفيلة بتنميته والارتقاء به.

ولعلك تتساءل – عزيزي القارئ – ما الذوق ؟ وهل يمكن تحديده ومعرفة طبيعته وخصائصه ومكوناته؟!

وهنا لابد من تحديد معنى الذوق لغة واصطلاحاً، فالذوق لغة – في المعجم الوسيط – «الحاسة التي تميز بها خواص الأجسام الطعمية بوساطة الجهاز الحسي في الفم، ومركزه اللسان». ونقرأ في المعجم نفسه أن «الذوق في الأدب والفن حاسة معنوية يصدر عنها انبساط النفس أو انقباضها لدى النظر في أثر من آثار العاطفة أو الفكر ويقال هو حسن الذوق للشعر: فهّامة له، خبير بنقده».

فالدلالة اللغوية مهمة لأنها تؤكد أن الذوق حاسة وظيفتها التمييز أو التفريق، أما الكلام عن الذوق في الأدب والنقد فإنه لا ينطوي على جديد سوى أنه يؤكد أهمية الذوق في فهم الشعر وأن الذوق الحسن ينمي خبرة الناقد.

ولهذا أود أن أقدم لك تعريفاً – قد ينطوي على إجابة لسؤالك المهم – لأنه يبين خصائصه وطبيعته وأبعاده، فالذوق (قوة إدراكية تمييزية متغيرة)، وهذا التعريف يحتاج إلى تأمل، فالقول بأنه قوة يعني أنه قدرة أو ملكة قابلة للتفاوت (القوة، الضعف، العمق، السطحية، السمو، الانحطاط ....الخ) ووصف هذه القدرة بالإدراك يراعي صلة الذوق بالمعرفة (فبالذوق نعرف الطعام الحلو من الحامض وبالذوق الأدبي ندرك الغث من السمين من النصوص).

أما وصفها بالتمييزية فيأخذ بالحسبان العنصر المشترك بين الدلالة اللغوية والدلالة الاصطلاحية (وهذا العنصر هو الذي جعل مفردة الذوق تتحول إلى مصطلح، فكلمة "الذوق" انتقلت من كونها حاسة للتمييز بين الأطعمة إلى كونها – اصطلاحاً – قدرة للتمييز بين الأعمال الأدبية والفنية) وهذه الصفة التمييزية تدل بأن الذوق يسهم في المفاضلة والتقدير وإصدار الأحكام الجمالية، أما أنها متغيرة فوصف يعني أنها متطورة يمكن تنميتها وصقلها وتهذيبها مثلما يؤكد تفاعلاتها مع محيطها الثقافي والثقافي والثقافات الأخرى.

وأحسب أن السؤال الذي يبرز هنا هل هذا التعريف وهذه الخصائص تسهم في– تحديد مقياس للذوق – وفي معرفة السبل لتنميته والارتقاء به ؟!

والجواب يكمن في – معاودة النظر في الخصائص السابقة – وفي تأمل الملاحظات الآتية مجتمعة:

الأولى: إن تأكيد الصلة بين الذوق والمعرفة أمر مهم (فكلما ازدادت معرفتك نما ذوقك، وكلما نما مكنك هذا من «صنع» عمل أدبي رفيع، ومكنك من التمييز بين الأعمال المتفاوتة).

الثانية: إن وصف الذوق بالقدرة التمييزية وإسهامه بالمفاضلة والتقدير أمر يعكس ويتطلب الدربة والممارسة الدؤوبة والخبرة والمهارة ومعايشة الأعمال الأدبية والدراسات النقدية واتجاهاتها والبحث عن مكامن تمايزها وخصائصها وجذورها الفكرية ورؤاها الجمالية).

الثالثة: أما أنها متغيرة فهذا يؤكد تأثرها وتأثيرها وإمكانية تنميتها وتطويرها والارتقاء بها، بالقراءة الجادة والاطلاع الواسع والحماسة الدؤوبة وتعميق المعارف وتدريب الأحاسيس الجمالية بالاستناد إلى مفهوم شامل للجمال ودوره، جمال الأدب والفن وجمال العلاقات الإنسانية، وجمال العالم.

الرابعة: أما تأكيد تفاعلاتها، مع محيطها الثقافي والثقافات الأخرى، فيتطلب معرفة سمة المرحلة التي تعيش فيها وسمة العصر، فمواقف الناس ومشكلاتهم وتحدياتهم وآمالهم وأذواقهم في مجتمع زراعي تختلف عنها في مجتمع صناعي، مثلما يختلف عصر البخار عن عصر الكهرباء عن عصر المعرفة والمعلومات الذي نعيش. وكل هذا يؤكد تغير معايير الجمال وتطور المفاهيم وتبدل الأذواق، وهو ما يفرض التفريق بين المهم والأهم، وبين العارض أو الهامشي وبين الأساسي والجوهري، وبعبارة أوضح ضرورة تحديد مشكلات الإنسان الجوهرية في الثقافة التي تنتمي إليها وصلتها بمشكلة الإنسان عامة.

وفي سبيل توضيح خصائص الذوق وصلاته بالمعرفة والإدراك والتغير والتمييز والمفاضلة والفكر والوعي الثقافي والفني، أقول: إن العمامة / و«الطربوش»/ و «البرنيطة»،

لا تدل على تباين في الأذواق حسب، وإنما تخفي وراءها فكراً ومعرفة خاصة بالوجود ووعياً ما للذات وعلاقاتها المتنوعة. وكل منها قد يدل على مرحلة ثقافية وتاريخية محددة كما قد يدل على الارتباط (أو التخلي عن ...) عادات وتقاليد بعينها.

أما الانتقال من العمامة إلى الطربوش إلى البرنيطة في مجتمع ما فقد يدل على تطور الذوق وتمازج الثقافات وتفاعلها. وفي مستوى آخر فإن انتشار " البرنيطة " (الأوروبية) – مثلاً في مجتمع عربي / إسلامي قد يدفع بعضهم إلى القول بتبعية الذوق العربي للذوق الأوروبي أو هيمنة الأخير وربما انتصاره. وهذا قد يومئ إلى أن الذوق حقل للصراع ولكنه صراع هادئ و «خفي» وناعم إن صح التعبير. وهذا كله يجعل دراسة الذوق واستخلاص طبيعته ومحدداته أمراً مهماً وملحاً.

ولهذا كلما اتسع فكر الإنسان ووعيه ليشتمل على رؤية شاملة ومتسقة للوجود والعالم (رؤية للجسد / والحب / والعدالة / والحرية ... الخ) ارتقى ذوقه وسما وتميز.

وكل هذه الخصائص تؤكد أن الذوق محور الوعي الجمالي (وعي الأدباء. ووعي النقاد، ووعي الأفراد العاديين). فالذوق جزء من الوعي الجمالي ومؤشر على مستوى هذا الوعي في الوقت نفسه. فالأديب والناقد المتخصص والفرد العادي، كل منهم يصدر عن معرفة جمالية أو وعي جمالي ما، هو في جوهره جملة من المفاهيم والمعارف والخبرات والتصورات التي تتصل بالجمال وماهيته ودوره وأهميته ووظيفته. هذه المفاهيم أساسها الذوق. وبهذا المعنى فإن الأعمال الإبداعية والبحوث النقدية وأحكام الأفراد العاديين الجمالية تصدر عن ذوق ما وتكشف – في اللحظة عينها – عن ذوق صاحبها ونوعه ومستواه. والوعي الجمالي له خصوصيته (طبيعته) واستقلاليته النسبية عن أشكال الوعي الأخرى، لكنه – في مستوى آخر – جزء أو امتداد للوعي العام (السياسي، الثقافي، الاجتماعي ... الخ) ومؤشر على درجته ومستواه وعمقه / أو سطحيته. والوعي العام هو رؤية للإنسان والعالم، ولهذا فإن التباينات في: الأذواق / والأعمال الأدبية / والأحكام الجمالية / أساسها التباين في رؤية الجمال والأدب والفن والإنسان والمجتمع والتاريخ والوجود. فقد نرى جمال المجتمع في المساواة بين أفراده ويرى آخر جماله في هرميته، وهكذا.

❋❋❋

ويبقى علينا أن نحدد صورة المجتمع الأكثر جمالاً بل صورة العالم الذي نحلم به، وأن نؤمن بأن الأدب والفن هو المدخل الأكثر أهمية لفهم التجربة الإنسانية بكل أزماتها وتعقيداتها. وأن نبحث عن مواصفات " الجمال الذي سينقذ العالم " على حد تعبير دستوفسكي.

الفصل الرابع

دور العاطفة الأدبية / ومقاييسها

دور العاطفة الأدبية / ومقاييسها

لا تخفى عليك- عزيزي القارئ- أهمية العاطفة في الأدب والفن وفي تفاصيل الحياة

أم أن العاطفة تؤدي دوراً مهماً في إبداع الأدب وتلقيه؟ وهل يمكن تقويم الأعمال الأدبية والتمييز فيما بينها استناداً إلى العواطف؟ أي هل يمكن قياسها؟ وما مقاييسها؟

- العاطفة/الانفعال/الوجدان:

يمكن تقديم تعريف عام للعاطفة أو تحديدها بالقول: إن العاطفة انفعال قوي/ وعميق / وممتد / يتجمع حول شخص أو معنى معين أو شي ويرتبط به، من مثل عواطف الاحترام والحب والصداقة والكره والطموح والوطنية و...إلخ.

وقد ترتبط العاطفة بأمر محسوس فتوصف بأنها عاطفة حسية من مثل عاطفة محبة الأم، وعاطفة الصداقة، وعاطفة الولاء للوطن. وقد ترتبط بأمر معنوي فتوصف بأنها عاطفة معنوية، كعاطفة محبة العدل والأمانة والكرم وكعاطفة كراهية الظلم والخيانة والبخل.

ووصف العاطفة بالقوة / والعمق / والامتداد / يمنح العاطفة صفات خاصة تميزها عن الانفعال المؤقت أو الطارئ الذي ينتهي بانتهاء السبب المثير له. فالانفعال حالة جسمية نفسية ثائرة يضطرب لها الإنسان جسماً ونفساً. وتظهر آثاره عليها، والانفعال

لا يظهر إلا عندما يكون دافع من الدوافع (الغرائز؟) في حالة نشاط وذلك كالخوف والرعب والغضب وكالفرح والحزن والاشمئزاز والعجب والشهوة.

وبهذا تتميز العاطفة عن الانفعال (المؤقت) بأنها تنظيم وجداني ثابت نسبياً ومركب من عدة استعدادات انفعالية تدور حول موضوع معين قد يكون – شيئاً أو شخصاً أو جماعة أو فكرة-. فالعاطفة تختلف عن الانفعال (المؤقت) من ناحيتين في الأقل:

١- العاطفة استعداد ثابت نسبياً، في حين أن الانفعال حالة طارئة مؤقتة.

٢- العاطفة تدور حول موضوع خاص وترتبط به، في حين أن الانفعال مطلق غير مقيد بموضوع خاص.

ويبدو أن الخلط بين العاطفة والانفعال- لدى كثيرين- يأتي بسبب تداخلهما أحياناً. وبسبب تحول الانفعال (الطارئ) أحياناً إلى عاطفة. ولهذين السببين بدأت بتعريف العاطفة بالقول إنها (انفعال / قوي / عميق / ممتد) كما وصفتها بأنها «تنظيم وجداني ثابت نسبياً». وعلماء النفس يرون أن مصطلح «الوجدان» أمر يشمل الانفعال والعاطفة. وعلى هذا فالسرور الذي يشعر به الإنسان عند رؤية منظر طبيعي، أو الألم الذي يعتريه من حادث مؤلم، لا يسمى انفعالاً فقط ولا عاطفة فقط، وإنما هو مزيج من الاثنين معاً. فالوجدان هو ناحية السرور أو الألم التي تتكيف بها كل عملية عقلية.

ولما كان الوجدان مزيجاً من الانفعال والعاطفة فإننا نستطيع أن نتبين الصلة الوثيقة بين الوجدان والأدب الذي يثير في النفس شتى الانفعالات والعواطف. ولهذا يصح القول بأن هناك مظاهر وجدانية لها آثار واضحة في الأدب. ويمكن أن نتذكر في هذا المجال أن نقادنا القدامى قد حاولوا أن يحددوا بواعث الشعْر كله بـ «الرغبة والرهبة والطرب والغضب».

• مصدر العاطفة/وكيفية تكونها:

الحديث عن مصدر العاطفة حديث صعب وشائك، فهل يتحدد المصدر بالبيئة أم بالوراثة أم في كليهما بنسب متفاوتة؟!. ومع ذلك يمكن القول بصورة عامة بأن المصدر العام للعواطف بأنواعها هو: احتكاك الفرد وتفاعله مع العالم الطبيعي والعالم الاجتماعي

والعالم الميتافيزيقي (ما وراء العالم / العاطفة الدينية).

وتتكون العاطفة وتتشكل من تكرار اتصال الفرد بموضوع العاطفة في مواقف مختلفة، ترضي فيه دوافع مختلفة وتثير في نفسه مشاعر سارة لذيذة، أو تحبط لديه بعض الدوافع وتثير في نفسه مشاعر مؤلمة مريرة. فالعواطف المتنوعة نتيجة للتجارب الحياتية المتعددة والعلاقات المتنوعة التي يعيشها الفرد. أما الحديث عن أثر الوراثة ومداه أو انعدام هذا الأثر فيحتاج إلى بحوث متخصصة ودقيقة.

• موضوعات العاطفة/وصفاتها:

وترتبط موضوعات العاطفة بالأزمان الثلاثة. فقد يتحدد موضوع العاطفة بتجربة أو علاقة أو حادثة تحدث الآن في الزمن الحاضر، أو حدثت في زمن ماض (الندم، تأنيب الضمير) أو ينتظر وقوعها في المستقبل (الرجاء، القنوط...). ولهذا تتعدد موضوعات العاطفة وتتنوع، ويمكن إجمالها فيما يأتي: شخصية ذاتية، اجتماعية، وطنية، قومية، دينية، إنسانية...إلخ.

أما صفاتها فهي وصفية ومعيارية معاً: فهناك عاطفة قوية / وأخرى ضعيفة / والقوة والضعف وصفان ينطويان على حكم قيمة. وهناك عاطفة عميقة وأخرى سطحية، وصادقة / ومزيفة، وحادة / ومتوسطة / وعادية، وحارة / وباردة (برود عاطفي) / وتلقائية وعفوية / ومتكلفة ومتصنعة...إلخ.

وكل هذه الصفات يمكن أن تؤثر في طبيعة العمل الأدبي وفي خصائصه، ولهذا يمكن أن تعد هذه الصفات والسمات بمثابة معايير / مقاييس لتمييز الأعمال الأدبية الجيدة من الرديئة.

ولكن السؤال الذي يبرز بقوة هنا هو: كيف نميز بين القوة والضعف، أو بين العاطفة الصادقة والمزيفة، وما الميزان الذي نقيس به حرارة العاطفة أو برودتها؟!

وأحسب أن الإجابة عن هذا السؤال المهم تفرض البحث أولاً عن علاقات العاطفة وأبعادها المتعددة، ولا سيما العلاقة بين العاطفة والإدراك / المعرفة، والعلاقة بين العاطفة والعقل.

• علاقتهما/أبعادها:

هل هناك تناقض بين العاطفة والإدراك (المعرفة)؟ أم أن بينهما علاقة نوعية؟ وما طبيعة هذه العلاقة؟!. هذه الأسئلة مهمة لأنها تقربنا من طبيعة العاطفة ومن علاقاتها ودورها وأثرها ومن ثم إلى مقاييسها.

وفي هذا المجال يمكن القول إن الحواس وسيلة من وسائل اكتساب المعارف (المعارف الحسية). كما أنها من وسائل تكون العواطف (رؤية منظر، السماع بحادثة...إلخ).

ولهذا فإن هناك صلة غير مباشرة بين العاطفة / والمعرفة (الإدراك). ويمكن أن يمضي المرء خطوة أخرى مهمة إذ يحدد العاطفة بأنها «إدراك خاص» أو «إدراك نوعي» وبكلمة

وهذا ينفي وجود تناقض بين العاطفة والإدراك، ويؤكد من جهة اخرى ان الاحاسيس والمشاعر مرتبطة بالمعرفة أو بمعنى من المعاني أو بقيمة ما.

فالعاطفة مرتبطة بالمعرفة ولادةً وتأثيراً ودوراً. فالعاطفة ترتبط بمعرفة ما (نوعية، أو خاصة) والتعبير عنها يجسد معرفة أو إدراكاً خاصاً. ولهذا هناك من يقول إن الأدب والفن إدراك خاص للحقيقة.

فعندما تقرأ أو تشاهد أو تسمع (خبراً، معلومة) أو تمر بحادثة ما أو تخوض تجربة ما فإنك تكتسب معرفة أو جملة من المعارف وتحس أو تشعر (أو تنفعل) بالحب أو الكره أو الفرح أو الغضب أو الازدراء...إلخ.

كما أن من يشاهد ملامحك / أو حركاتك / أو تعبيراتك اللغوية (وغير اللغوية) يعرف / أو يدرك أنك فرح / غاضب / حزين/...إلخ وتكرار التجربة قد يطبع أساريرك بالحزن / أو الفرح كما قد يتحكم بطبيعة المفردات اللغوية والعبارات التي تستخدمها،

أي يتحكم بأسلوبك اللغوي أو طريقة استخدامك اللغة أداة تعبيرية. وهذا يوضح دور العاطفة وأثرها في التشكيل اللغوي للأعمال الأدبية.

لكن تعريفنا للعاطفة بأنها «إحساس معرفي خاص» أو «معرفة وجدانية خاصة» يثير سؤالاً فلسفياً مهماً لا يمكن القفز عنه أو تخطيه، هذا السؤال هو: ما العلاقة بين المعرفة العاطفية والمعرفة العقلية؟ هل الإدراك العاطفي منفصل / مستقل تماماً عن الإدراك العقلي؟ هل يقف كل منهما على النقيض من الآخر؟ أم أنهما متضافران ومتكاملان؟!.

هذه الأسئلة تدفع بنا إلى الحديث عن العلاقة بين العاطفة والعقل. ومن المفيد أن أعرض بإيجاز- لا يخل بالوضوح- آراء الفلاسفة والنقاد حول هذه القضية المهمة، مع ملاحظة أن هذه الآراء والنظرات تتغير من ناقد إلى آخر تبعاً لتغير المراحل التاريخية والتحولات الاجتماعية التي تفرض تغيراً في المفاهيم والتصورات وتغيراً في رؤية الإنسان لذاته وملكاته وللتاريخ والوجود والأدب والفن، ومعهما العاطفة والعقل:

- فقد تم- قديماً- الفصل الحاد بين العاطفة والعقل، فالعاطفة تقترن بالضعف والعقل- على النقيض- يقترن بالقوة. والمعرفة أو الحقيقة لا تلتمس من خلال الحواس والمشاعر بل من خلال العقل... ولهذا أدان أفلاطون (٤٢٧-٣٤٧ق.م) الشعر والشعراء لأنهم يخاطبون العواطف أكثر مما يخاطبون العقل. إذ كان يرى أن الشعر يؤجج العواطف- بدلاً من أن يجففها- وبالتالي يبعد الناس عن استخدام العقل ويجعلهم أكثر عرضة للاستسلام للعواطف. ولهذا كله طرد أفلاطون الشعراء من جمهوريته الفاضلة.

- ويتفق أرسطو (٣٨٣- ٤٢٢ق.م) مع أستاذه أفلاطون في أن التراجيديا تنمي عاطفتي الشفقة والخوف، لكنهما يختلفان بعد ذلك. فبينما رفضها أفلاطون لأنها تجعل المشاهد أكثر حزناً وخوفاً وضعفاً، فإن أرسطو يؤمن بأن التراجيديا تجعل المشاهدين أكثر قوة من خلال "التطهير"، أي تخلصهم من العواطف الزائدة المكبوتة وتحدث لديهم توازناً عاطفياً يشعرهم بالراحة والقوة ويجعلهم أكثر استخداماً للعقل.

- وبعيد التحول الاجتماعي الكبير الذي شهده المجتمع الأوربي الذي سمي بالثورة الصناعية أو الثورة البرجوازية على الإقطاع، نجد مواقف مضادة- لآراء أفلاطون

التماس المعرفة.

وأرسطو- في النظر إلى العلاقة بين العقل والعاطفة ودور كل منهما في المعرفة الحسية والمعرفة العقلية لكنه ينحاز فكانط (١٧٢٤- ١٨٠٠م) يفصل بين المعرفة الحقيقية. أما هيغل (١٧٧٠- ١٨٣١م) للعواطف إذ يرى أن الشعور طريق المعرفة الحقيقية. وهي مصورة (لا بشكل حسي ولا بشكل عقلي). فيرى أن الفنان يدرك الحقيقة وهي لدى الفنان وبعمل الخيال يدرك الفنان فالعنصر الحسي يحرك طاقة الخيال لدى الفنان وبعمل الخيال يدرك الفنان الحقيقة لا كموضوع ولا كفكرة وإنما يدركها في صورة، فالفن إدراك خاص للحقيقة.

- وقد استند أصحاب نظرية التعبير الرومانسية على فلسفة كانط وهيغل، فأعلوا من شأن العواطف وانحازوا إليها على حساب العقل. فلدى هؤلاء: أن المعرفة التي تستمد عن طريق الأحاسيس والمشاعر أكثر صدقاً ودقة من المعرفة التي تستمد عن طريق العقل. فالعاطفة مقترنة بالمعرفة، والقلب (لا العقل) هو ضوء الحقيقة، والإنسان ظاهرة وجدانية، والأدب تعبير عن العواطف والمشاعر. ووليم ووردز وورث يرى "إن كل شعر جيد هو فيض تلقائي لمشاعر قوية". فمهمة الأدب الجيد- لا تكمن في ضبط العواطف وصقلها وتوازنها من خلال التطهير كما كان يرى أرسطو- بل تكمن في تأجيج العواطف أي إثارة انفعالات القراء / المتلقين. فالعواطف والمشاعر هي التي توجه السلوك وهي التي توجه العقل.

- ويعترض الشاعر والناقد ت.س. إليوت (١٨٨٨- ١٩٦٥م) على مقولات نظرية التعبير الرومانسية مقدماً رؤية جديدة، إذ يرى أن الأدب ليس تعبيراً عن المشاعر والعواطف بل هروب منها، وليس تعبيراً عن الذات أو الشخصية بل هروب منها، فالأدب – لديه- خلق. فهو يرى أن الشاعر ينفعل بتجربة ما ويتعاطف معها غير أن عليه ألا يعبر عن انفعاله بل عليه أن يتخلص من هذا الانفعال بإيجاد معادل موضوعي له يساويه ويوازيه. ويعين الشاعر في ذلك عقله وتعين الشاعر في تجسيد انفعاله فيما يعادله لغته. ويمتلك إليوت رأياً خاصاً فيما يرتبط بالعلاقة بين العاطفة والعقل ودور كل منهما، فهو يقرر أن على الأديب أن يحول عواطفه وأفكاره وتجاربه إلى شيء جديد أو مركب جديد أي إلى خلق جديد. ويتم ذلك- كما يرى- عن طريق عقل الفنان الذي يقوم بدور يشبه دور الوسيط في المعادلات الكيميائية. أي إن العواطف والأفكار والتجارب تتحول بواسطة العقل إلى مركب جديد يختلف تماماً عن الأصل بينما يظل

العقل هو هو. فدور العقل يشبه دور النار في المعادلات الكيميائية فهي تسهم في خلق مركب كيميائي جديد لكنها تظل هي هي بعد صهر المواد وخلق ذلك المركب.

- تشترك الآراء السابقة- على الرغم من تبايناتها- في أنها تفصل بين العقل والعاطفة بصورة أو بأخرى، فمنها من ينحاز إلى الأول ومنها من ينحاز إلى الثانية وذلك حسب الأهمية والطبيعة والدور أو الأثر (السلبي أو الإيجابي). ويبدو أن هذا الفصل يمتد من مجال الحديث عن الدور في عملية الإبداع إلى مجال الحياة اليومية المعيشة. فما زلنا نسمع من هنا وهناك عن ضرورة عدم الاستسلام للعواطف عند اتخاذ قرار ما وعن أهمية الاحتكام إلى العقل، وهذا القول أو التحذير يبين في جوهره أن العاطفة قرينة الضعف والسلوك الخاطئ / أو غير السوي، وأن العقل قرين الصواب والحكمة والدقة.

فهل نسلم بهذا الفصل والتمييز أم نرى أن السلوك أياً كان هو نتاج لتضافر المعرفة الشعورية والمعرفة العقلية؟ بعبارة أخرى هل يمكن القول إن القرار / السلوك / غير الصائب، والعمل الأدبي الضعيف / تعبير عن ضحالة المعرفة العاطفية وهشاشة المعرفة العقلية معاً؟ أي تعبير عن خبرة عاطفية وعقلية غير ناضجة وغير متبلورة!!.

لا شك أن هذه التساؤلات تهدف إلى القول بعدم جواز الفصل بين العاطفة والعقل، وعدم جواز اعتبارهما قدرتين متنافرتين. ووجهة النظر هذه تجد سنداً لها في العلم المعاصر الذي لا يؤيد تفتيت الإنسان إلى قدرات وقوى وملكات منفصلة. فقدرات الإنسان وخبراته ومعارفه متكاملة لا متناقضة أو متصارعة. والفرق بين سلوكين / أو قرارين / أو عمل أدبي وآخر يعود إلى الفرق في الخبرات الاجتماعية (الفنية، والثقافية) لصاحبي العملين.

- دور العاطفة/وكيفية استخلاصها/ومقاييسها:

يتضح مما تقدم كله أن للعاطفة دوراً أساسياً في تشكيل الأعمال الأدبية وفي تقويمها والتمييز والمفاضلة فيما بينها أيضاً. أي أن لها دوراً في إبداع العمل الأدبي وأسلوبه ومعانيه وتشكيله، وبقياس هذا الدور يمكن أن تعد معياراً نقدياً من ناحية أخرى. فالأعمال الأدبية الجيدة نتاج لعاطفة تتسم بالقوة والعمق والصدق والتلقائية- دون إغفال العوامل

الأخرى-. والأعمال الأدبية الرديئة نتاج لعاطفة تتسم بالضعف والسطحية والزيف والتكلف.

ولقياس المتغير / العاطفة / وبيان دورها وأثرها (الإيجابي / أو السلبي) يمكن تثبيت الموضوع باختيار قصيدتين تعالجان موضوعاً واحداً، وليكن هذا الموضوع موضوعاً نبيلاً سامياً وليس محط خلاف من مثل: مدح الرسول صلى الله عليه وسلم. وباعتماد العاطفة مقياساً نقدياً يمكن أن نلحظ التفاوت البيّن بين القصيدتين من حيث الجودة والتماسك والتأثير والضعف والتفكك والتنفير:

- القصيدة الأولى لأحمد شوقي وعنوانها «نهج البردة»:

يا لائمي في هواه- والهوى قدر-	لو شفّك الوجد لم تعذل ولم تلم
محمد صفوة الباري، ورحمته	وبغية الله من خلق ومن نسم
آياته كلما طال المدى جدد	يزينهن جلال العتق والقدم
بكل قول كريم أنت قائله	تحيي القلوب، وتحيي ميت الهمم

- والقصيدة الثانية لعلي الدرويش (١٧٩٤- ١٨٥٣م) من كتاب الإشعار في حميد الأشعار (المطبعة الأميرية ١٨٦٦م)، يمدح الرسول صلى الله عليه وسلم بقوله:

أأراك ودي أن أراك وأن أرى	آرام ودي زاده ودق ورى
كم كوكب لي طالع من حاجر	يزهو بوجه ضاء يا له جأى
قمر بهي همت فيه فما شفا	ضنى فتى يظل منه على شفا
زين نبي يتقي يقي يفي	هو رأس حر حرم كل علا

فالقصيدتان تعالجان موضوعاً واحداً، لكن التفاوت بينهما كبير. ويعود هذا التفاوت إلى طبيعة العواطف (الخبرات، المعارف) المتباينة، فالأولى تدل على عمق التجربة والثانية على سطحيتها، والأولى تجسد معاني عميقة والثانية يتلاشى فيها المعنى. والأولى متناغمة العناصر والثانية تعاني من الاضطراب والتفكك ولعبة الكلمات المنفصلة الحروف والمتصلة.

فالعاطفة (المعرفة الوجدانية العميقة) تمنح: المعنى الأدبي قوة / والتجربة المصورة عمقاً / وبنية النص تماسكاً / إذ تسهم في بناء العمل الأدبي وتشكيله / وتضفي حرارة على النص وتلقيه / وتحدث توازناً بين عناصره. ويمكن الكشف عن طبيعة العواطف (القوة / الضعف، الصدق / الزيف، والتلقائية / التكلف) وأدوارها المتباينة- وهذا هو السؤال الذي أرجأنا الإجابة عنه قبل قليل- من خلال آثارها في النصوص الأدبية وتفحص هذه النصوص وتأملها من حيث: عمق التجربة وقوة المعاني وطاقتها الإيحائية ومدى الانسجام والتناغم بين عناصر العمل في مقابل الإبهام والاضطراب وسطحية التجربة والتناقض وتلاشي المعنى وتفكك العمل.

ويمكن تحديد مقاييس العاطفة من خلال: الأداء كله، ومن خلال البحث في الأعمال الأدبية عن القيم الفنية الآتية مجتمعة:

١- جدة المعاني.

٢- وقيمتها.

٣- وشموليتها.

٤- وعمقها.

٥- واتساقها وتناغمها.

٦- وأثرها في نسج المعاني (تدرجها وترابطها وانسجامها وتلقائيتها).

وأخيراً لابد من تأكيد حقيقتين مهمتين:

الأولى:

إن استخدامي عبارة المعنى / أو المعاني يأتي بمعنى «القيمة» فالمعنى قيمة والمعاني قيم فنية، إذ إن المفردات اللغوية في الأعمال الأدبية تبتعد عن المعنى المعجمي- أو يجب أن تبتعد-. كما أن الأدب ليس وسيلة لنقل الأفكار والمعاني (بالمعنى المألوف) بل هو تصوير لتجربة (لا تخلو من أفكار). ولهذا كله فإن عبارة المعنى المستخدمة هنا لا تقابل اللفظ ولا ترادف الفكرة أو المفهوم.

الثانية:

إن تأكيدي لدور العاطفة وأهميتها وأثرها في تشكيل الأعمال الأدبية وتقويمها، هو تأكيد لدور جزئي وليس لدور كلي، فالعاطفة لها دور ولكن ليس لها الدور كله، فهي أداة مهمة وأساسية من ضمن أدوات أخرى عديدة لا تقل أهمية عنها. بعبارة أوضح إن العاطفة لها دور إذ تؤثر في بناء العمل الأدبي كما قد تحدث انحناءات في مسار الأدب كله، لكن العواطف- وهذا مهم جداً- ليست جوهر الأدب وليست محوره الرئيسي، وهذه القضية تحتاج إلى وقفة مستقلة.

المصادر والمراجع

لمزيد من الإطلاع يمكن النظر في المصادر والمراجع الآتية التي استفدتُ منها:

١. إبراهيم السعافين: مدرسة الإحياء والتراث، دار الأندلس، بيروت، ١٩٨١م.

٢. إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الأمانة، بيروت، ١٩٧١م.

٣. إحسان عباس: فن الشعر، بيروت، ط١، ١٩٥٥م، دار الشروق، ط٤، ١٩٨٧م.

٤. أرسطو طاليس: فن الشعر، ترجمة شكري عياد، دار الكتاب العربي، القاهرة، ١٩٦٧م.

٥. أفلاطون: الجمهورية، ضمن كتاب "نصوص النقد الأدبي (اليونان)"، ترجمة لويس عوض، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٥م.

٦. إليوت، ت. س: المختار من نقد إليوت، ترجمة ماهر شفيق فريد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ج١، ٢٠٠٠م.

٧. جابر عصفور: مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، ط٥، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، ١٩٩٥م.

٨. خالد سليمان: نصوص ودراسات في الشعر العربي الحديث، مؤسسة حمادة، إربد، الأردن، ١٩٩٦م.

٩. سهير القلماوي: في النقد الأدبي، دار المعرفة، القاهرة، د. ت.

١٠. عبد العزيز عتيق: النقد الأدبي، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧١م.

١١. عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٦م.

١٢. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٣م.

١٣. ووردز وورث، وليم: أقاصيص شعرية وجدانية، ضمن كتاب "النظرية الرومانتيكية في الشعر، عبد الحكيم حسان، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧١م.

الفصل الخامس

دور الخيال الأدبي / ومقاييسه

دور الخيال الأدبي / ومقاييسه

▪ إضـاءة:

كثيراً ما يتم الخلط بين «الخيال» وبين الوهم، وبين الخيال وأحلام اليقظة، وكثيراً ما يتم الفصل الحاد بينه وبين المعرفة والإدراك في عبارات شائعة من مثل «بين الحقيقة والخيال»!!، وكثيراً ما تنسب إلى الخيال أفعال أو صفات تحط من دوره ومن قيمته فنسمع عبارات: «هذا من شطط الخيال» / و«أنت تتخيل» أي تتحدث بكلام تهويمي لا معنى له.

غرائبية وعجائبية لها دلالات متنوعة.

فهل الخيال مناقض للحقيقة أم أنه وسيلة مهمة من وسائل الوصول إليها؟ وهل يرتبط بالأوهام والانفعالات الحرة والغرائز أم يرتبط بالإدراك والتصور والملكات العقلية الفاعلة الأخرى؟ وهل هو قوة تشكيلية تبني وتنتج؟ وما السبيل لتنمية الخيال وتوسيع دائرته؟.

وأحسب أن هذه الأسئلة تفرض بدورها أسئلة أخرى مهمة من مثل: هل يمكن تحديد الخيال وتعريفه؟ وما أثره أو دوره في تشكيل الأعمال الأدبية والفنية؟ وهل يخضع الدور إلى مستويات متعددة / متفاوتة؟ وما أنواع الخيال وما صفاته المعيارية؟ وما علاقته بالعواطف والمعارف (الحسية وغير الحسية) والعقل؟ وما علاقته بالحقيقة وكيف يمكن أن يكون جسراً للوصول إليها؟ وما الفرق بين الخيال / والوهم؟ وبينه وبين أحلام اليقظة؟ وهل يمكن استخلاص معايير محددة تمكننا من قياس أدواره المتفاوتة ومن ثم التمييز بين أخيلة متعددة؟ بعبارة أخرى: ما مقاييس الخيال الأدبي؟!.

• تعريف:

• وفي محاولة الإجابة عن هذه الأسئلة لا بد أن نبدأ بتقديم تعريف للخيال بالقول: الخيال ملكة أو قوة أو قدرة: استحضارية أو توليفية أو ابتكارية. وهذه الصفات تؤكد المستويات المتنوعة / والمتفاوتة للخيال:

• فهناك خيال استحضاري يتم من خلاله استحضار / استعادة صور رأيناها من قبل أو أحسسنا بجزئياتها المتفرقة من قبل فنحن نرى شاطئ البحر، وإذا أغمضنا أعيننا فإننا نراه أيضاً من خلال الخيال الاستحضاري.

• وخيال تأليفي أو توليفي يتم من خلاله جمع أجزاء أحست من قبل لتأليف شيء لم يحس. فهنا لا يتم الاستحضار أو الاستعادة وإنما يتم توليف صورة تظل أجزاؤها بارزة، ومتباعدة، ومنفصلة عن بعضها، أي أن دلالة الجزء لم تتغير- بعد التوليف- ومثاله قول أحدهم:

القدّ رمح والسهام لحاظه يرمي بها والأنف سيف مرهف

فهو يريد أن يصف الجمال ولكنه نقلنا إلى أجواء المعارك وأدواتها!!

• وخيال ابتكاري يتم من خلاله إبداع صورة جديدة تماماً. صورة لم توجد من قبل، والجديد فيها هو التركيب بين عناصرها وصهر – لا جمع- أجزائها لإخراج صورة دالة وغير مألوفة في عالم الواقع. ومن أمثلته الصور التي تتولد عن «التشبيه الخيالي» كما يقول البلاغيون، فالتشبيه الخيالي- كما يقول البلاغيون- تتولد عنه في العادة صور مركبة من عناصر، كل عنصر منها موجود يدرك بالحس. ولكن هيئتها التركيبية ليس لها وجود حقيقي في عالم الواقع، وإنما لها وجود متخيل أو خيالي.

والخيال الابتكاري هو الذي يحظى باهتمام الأدباء والنقاد لما له من أثر في تشكيل العمل الأدبي وتقديره، ومن أمثلته: إسناد العمل إلى غير مصدره الحقيقي كإسناد التكلم إلى الحيوان في قول المتنبي:

يقول بشِعب بوان حصاني أعن هذا يسار إلى الطعان

وإسناد الشعور إلى الجماد كقول المعري في تفضيل صخرة على أبناء آدم:

أفضل من أفضلهم صخرة — لا تظلم الناس ولا تكذب

ومنه إسناد بعض الانفعالات إلى النبات كإسناد انفعال الحنو إلى الدوح كما في قول حمدونة الأندلسية:

وقانا لفحة الرمضاء وادٍ — سقاه مضاعف الغيث العميم

نزلنا دوحه فحنا علينا — حنو المرضعات على الفطيم

وهذه «الإسنادات» إلى الحيوان / والجماد / والنبات / تدل على سمة مهمة من سمات الخيال الابتكاري وهي سمة الامتداد والإحاطة. فهذه «الإسنادات» دليل على قوة الخيال وعمقه إلى درجة أنه يمتد فيشمل ما يحيط بالإنسان من كائنات وأشياء. أو «يكشف» العلاقات الخفية بين الإنسان والأشياء من حوله.

- الخيال العلمي / والخيال الأدبي:

يجب التأكيد هنا أن الخيال قوة أو قدرة يتمتع بها كل الناس، أدباء وغير أدباء. وخيال هؤلاء وأولئك واحد من حيث النوع، ولا يختلف خيال الأدباء – المبدعين- عن غيرهم سوى في الدرجة وفي طريقة نشاطه وعمله.

فالأديب لا يمتاز عن سائر الناس لكنه يتميز عنهم بخياله الابتكاري الذي يمكنه من تقديم رؤية جديدة لكثير من المظاهر والعلاقات التي نراها عادية مألوفة رتيبة تعيش بيننا ونعيش بينها. لكن الأديب لأنه أكثر تأثراً وإثارة بالأشياء وأوسع خيالاً فإنه يقدم لنا المألوف بصورة جديدة لها دلالات جديدة أيضاً.

وفي مجال الفروق بين الخيال الابتكاري وخيال الناس العاديين يمكن القول إن الخيال العادي / خيال الناس / لا يخضع للإرادة وقد لا يكون له غرض معين وبأنه مطلق إذ لا يتقيد بالزمان ماضياً أو مستقبلاً ويدخل في هذا النوع ما يسمى بأحلام اليقظة. أما الخيال الابتكاري فيتميز بأن له غرضاً مقصوداً يشعر به الإنسان ويعمل على تحقيقه، وبأنه خاضع لإرادة المتخيل ومرتبط بالزمان / المستقبل وهو نوعان: علمي / وفني (أدبي).

ومن أمثلة التخيل العلمي ما يجري بنفس المهندس المعماري حينما يفكر في وضع

تصميم شيء ما. أما التخيل الفني فمن أمثلته ما يجري بنفس الشاعر وهو ينظم قصيدة في موضوع خاص. لكن التخيل العلمي يختلف عن التخيل الفني من نواح عديدة مهمة: فالتخيل العلمي يتفرد / يتميز بتقيده بالواقع وعدم تأثره بمزاج العالم / الشخصي وعواطفه وميوله الخاصة (فالعالم يجب أن يكون محايداً وغير منحاز). أما التخيل الفني / الأدبي فيتأثر بمزاج الفنان وذوقه وتجاربه وعواطفه كما يتأثر بعواطف الناس / المتلقين وميولهم وأذواقهم ومستوياتهم. والأديب مضطر إلى هذا ليضفي على تصويره روعة ويخلع عليه ثوباً من الجمال والتأثير، فالأديب الفنان منحاز أو منتم (بالمعنى العام للانتماء).

ولا بد من التأكيد هنا أن مقدار النجاح في التخيل الابتكاري علمياً كان أو فنياً، إنما يقاس بقدرة المتخيل العقلية ومدى تحصيله المعرفي ومشاهداته وخبراته وتجاربه الخاصة في الحياة، وهذا بدوره يفضي إلى تأكيد حقيقة مهمة هي التفاوت الحاصل في إنتاج العلماء وفي إنتاج الأدباء، أي أن الخيال يخضع لمستويات متعددة حسب طبيعة الأدوار أو الوظائف المتنوعة، كما يؤكد أن الخيال أنواع وذو خصائص متباينة.

• أنواع الخيال / وصفاته المعيارية:

إضافة إلى تقسيم الخيال من حيث الأداء إلى استحضاري / توليفي / ابتكاري، يمكن تقسيم الخيال من حيث الموضوعات إلى خيال فني / أدبي وخيال علمي / وخيال اجتماعي / وخيال أخلاقي... إلخ. ويمكن الحديث عن أنواع الخيال من خلال الحديث عن خصائصه وصفاته المعيارية التي تشير إلى طبيعته، وهي صفات تنطوي على معيار تصنيفي من ناحية وعلى حكم قيمة من ناحية أخرى: فهناك خيال واسع / وخيال ضيق وخيال عميق / وخيال سطحي، وخيال صحيح / وخيال مريض، وخيال خلاق / وخيال منتج / وخيال حر / وخيال معقلن (يخضع للعقل) / وهناك خيال موضوعي (تنبؤي).

وكل هذه الأنواع والخصائص والصفات تؤثر في تشكيل الأعمال الأدبية وفي تقديرها.

• دور الخيال في تشكيل الأعمال الأدبية:

الخيال من أهم العناصر المكونة للأعمال الأدبية / والفنية. فالأعمال الأدبية – في مستوى ما – أعمال متخيلة، وفي مستوى آخر – صورة لغوية. فالخيال هو الذي يولد الصور الشعرية والصور السردية / الجزئية والكلية.

وإذا سلمنا بالتعريف القائل إن «الأدب تعبير بالصور» فإن هذا يعني التسليم ضمناً «إن الأدب تعبير عن الخيال» أو هو» لغة الخيال».

ففي الروايات والمسرحيات والقصص القصيرة نجد: أمكنة متخيلة وشخصيات متخيلة وفيها أيضاً صور سردية ووصفية وحوارية ينتجها الخيال. كما يؤثر الخيال في ترتيب هذه الصور وتنسيقها داخل النص.

وكل هذا يبين دور الخيال وأهميته في إبداع الأدب وتشكيله. وقد تمت الإشارة إلى التشبيه الخيالي ودوره في تشكيل الصور الشعرية، ويمكن أن يذكر المرء أن التشبيه أصل الاستعارة. فالاستعارة تشبيه حذف أحد طرفيه – على حد تعبير البلاغيين – فالاستعارة كقيمة تعبيرية تتميز عن التشبيه بالمبالغة في التخيل. فإذا كان التشبيه يعني أن شيئاً ما يشبه شيئاً آخر في صفة أو أكثر فإن الاستعارة تعني أن المشبه هو عين المشبه به فهي تقوم على تخيل اتحادهما في الحقيقة، ولهذا يقول البلاغيون: إن الاستعارة تقوم على ادعاء أن المشبه والمشبه به فردان من أفراد كلي واحد، ومرد هذا الادعاء بطبيعة الحال هو الإغراق في التخيل والمبالغة بتجسيم وجه الشبه وتعظيمه حتى يطغى على أوجه التباين بين المشبه والمشبه به وإذا هما – من خلال الخيال وبفعله – شيء واحد.

ولا شك أن اللجوء إلى استخدام التشبيه الخيالي والاستعاري يأتي في سياق التعبير عن معنى جديد أو قيمة خاصة لا تمكننا التشكيلات اللغوية العادية / أو المعجمية المألوفة من التعبير عنها. وهذا يؤكد أن الخيال يسهم في تشكيل اللغة تشكيلاً خاصاً لتأدية معانٍ / حقائق / قيم جديدة. ولهذا كثيراً ما نستعمل في كلامنا اليومي – بصورة لا شعورية – تشبيهات خيالية واستعارية بدون أن نفطن إليها من مثل «عاش فلان حياة طويلة عريضة عميقة» ومثل قولنا «رأي ناضج» حظ باسم» «حكم صارم»...إلخ، عندما نشعر أن التشكيل اللغوي المألوف / الذي لا أثر للخيال فيه – عاجز عن التعبير عن المعاني التي نريدها.

فدور الخيال في التشكيلات اللغوية والصورية الأدبية يوضح أن الخيال وسيلة من وسائل التعبير عن معانٍ جديدة. فالصور التشبيهية والاستعارية صور جديدة ودالة / أي لها معنى، أو لها غرض، ولهذا يمكن القول إن الخيال وسيلة من وسائل الوصول إلى معرفة جديدة أو هو وسيلة من وسائل الكشف عن حقائق نوعية جديدة.

فالخيال الأدبي يتميز بقدرته على الكشف عن العلاقات الخفية بين الأشياء التي لا يستطيع الخيال العادي إدراكها أو الكشف عنها. فكثير من الأشياء التي تبدو في الحياة اليومية مألوفة ومنفصلة عن بعضها / أو متعارضة ومتنافرة / تبدو في الشعر - بفعل الخيال - متآلفة ومتضافرة ومنسجمة ودالة على معنى جديد، إذ يقوم الخيال بصهرها وإذابتها وخلق صورة جديدة جذابة ومؤثرة. فالعلاقة - مثلاً - بين الوادي / والدوح / والحنان / والرضيع / والغيث في الحياة علاقة تعارض أو تنافر، لكن حمدونة الأندلسية استطاعت - في قولها الذي تمت الإشارة إليه - أن تكتشف علاقة خفية بين هذه الأشياء وتقوم بإذابة التنافر فيما بينها وتشكيل صورة فنية جديدة وموحية ودالة بفعل خيالها الخلاق. وفي الحياة اليومية نجد أن العلاقة بين السيف والكواكب؟ وبين الليل وغبار المعارك هي علاقة تنافر، لكن الخيال الخلاق لدى بشار بن برد في قوله:

كأن مثار النقع فوق رؤوسنا وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه

يكشف علاقة خفية بين هذه الأشياء إذ يقوم بصهرها وإذابتها في بوتقته فتبدو متناغمة ومنسجمة ويشكل منها صورة دالة وموحية بشدة المعركة وقساوتها.

ولا يقتصر دور الخيال على تشكيل الصور الجزئية / المفردة، بل تراه يسهم في تشكيل الصورة الكلية للنص الأدبي من خلال خلق الانسجام والتناسب والتضافر والاتساق بين الصور الجزئية وسائر عناصر النص ومواده المتعددة.

ومن هذه الزاوية يمكن القول إن التفاوت بين الأعمال الأدبية من حيث الجودة والتناسب والاتساق وقوة التأثير، نتيجة للتفاوت بين الأخيلة المشكلة لها، وإن قياس الأخيلة المتفاوتة في دورها ومدى نجاحها يمكن أن يستند إلى معيار عام يتمثل في: مدى جدة الصورة وطرافتها وإدهاشها وعمقها وطاقتها، وفي مدى التناغم بين الصور الجزئية (الشعرية. والسردية. والوصفية والحوارية...) ومدى التناسب بين أجزاء العمل الأدبي برمته وعناصره.

• هل يمكن تنمية الخيال؟ وكيف؟

لا شك أن التجارب والمشاهد والخبرات والمعارف من شأنها أن تقوي تصورات الإنسان وتوسع دائرة خياله، كما قد تساعد على إدراك ما بين الأشياء من علاقات وروابط ومفارقات.

فتنمية مدارك الإنسان- بالظواهر والعلاقات من حوله- أمر ممكن. فالإدراك الحسي على سبيل المثال- وهو الفهم أو المعرفة بواسطة الحواس- يؤثر أو يتدخل كثيراً في بناء الصور الشعرية، فهناك صور شعرية تعتمد على حاسة البصر وأخرى على حاسة السمع، وصور تعتمد على حاستين أو أكثر. ولهذا قام نقاد الصورة بتصنيفات عديدة لها منها: الصورة البصرية، والصورة السمعية، والصورة اللمسية،... إلخ.

والتصور- وهو القدرة على استحضار صور المدركات الحسية عند غيبتها عن الحواس- ميدان فسيح تصول فيه وتجول قرائح الأدباء، فهو الذي يساعدهم على إنشاء الصور الوصفية والحوارية (في القصة والمسرحية) وفي وصف تجاربهم عامة. وتباين الناس في الإدراك البصري مثلاً (النظر إلى الأشياء والظواهر والعلاقات) يؤدي في المآل إلى تباينهم في التصورات ومن ثم القدرة على التصوير.

والحديث عن الخيال والإدراك الحسي والتصور يدفعنا إلى الحديث عن العلاقة بين العقل / والخيال / والحواس.

• الخيال / العقل / الحواس:

تؤكد النظرة القديمة للعلاقة بين أطراف هذا الثالوث أن العقل هو الملكة الأعلى والأسمى، وأن المخيلة تقع في مرتبة أدنى من العقل وأعلى من الحواس. فالحواس في المرتبة الأخيرة إذ تحركها الانفعالات والغرائز، ولهذا فهي عرضة للخطأ. وبما أن المخيلة تنشأ عن الحواس فإن المخيلة عرضة للخطأ أيضاً، ولهذا لا بد من ضبطها والعقل هو الكفيل بأداء هذه المهمة أي ضبط حركة المخيلة وصقلها.

أما النظرة الحديثة فإنها تعلي من شأن الخيال إذ تراه قمة الملكات الإنسانية، فالخيال قوة إلى جوار العقل بل أهم من العقل- كما سيتضح- ونلمس هنا رؤية جديدة للعلاقة

بين العقل والخيال والإدراك والحواس، ويمكن توضيح هذه الرؤية بالوقوف بإيجاز عند آراء الشاعر والناقد والفيلسوف «صموئيل تيلور كوليردج» (١٧٧٢- ١٨٣٤م) الذي عده كثيرون ألمع اسم في تاريخ النقد كله بعد أرسطو حتى القرن التاسع عشر، وصاحب نظرية الخيال.

• نظرية الخيال:

بدأ كوليردج بمناقشة الآراء الراسية حول الخيال ليمهد لآرائه الجديدة، فقد رفض فلسفة «كانط» في الخيال التي كانت تتمثل في أن الخيال هو مجرد وسيلة لجمع الجزئيات الحسية المتفرقة. لهذا يؤكد كوليردج أن الخيال «ليس تذكر شيء أحسسناه من قبل وقد تجرد من قيود الزمان والمكان ومن كل علاقاته وارتباطاته، لا، ولا هو جمع بين أجزاء أحست من قبل لتأليف شيء لم يحس، ولكنه في الواقع خلق جديد. إنه خلق صورة لم توجد وما كان لها أن توجد بفضل الحواس وحدها أو العقل وحده، إنما هي صورة تأتي ساعة تستحيل الحواس والوجدان والعقل كلاً واحداً في الفنان، بل كلاً واحداً في الطبيعة. هذا الخيال وحده هو الذي يميز بين الشعراء العباقرة والشعراء المتشاعرين. فالعقل وحده لا يستطيع خلق الصورة كما أن الإدراك وحده عاجز عن فعل ذلك. غير أن كوليردج لم يلغ أثر العقل أو أثر الإدراك. فالعقل- كما يرى- هو القوة الكونية العامة والضرورية للإقناع والإيمان وهو مصدر وأساس تفوق الحقيقة على المشاعر وهو يحمل الحقيقة في ذاتها. أما الإدراك فهو ملكة أو قدرة ترتب وتنظم الحقائق العامة وتعكس الانطباعات والمشاعر. هاتان القوتان (العقل والإدراك) تتحدان في الشعر أو في الفن بواسطة الخيال الذي يصهر ويدمج الخاص والعام، المادي والمثالي، الفكرة والصورة، المضمون والشكل. فالخيال يذيب، ويصهر ويشتت ويوحد ويجدد من أجل إعادة الخلق للوصول إلى الوحدة والمثل. فالشعر هو النشاط العام للخيال.

ويرى كوليردج أن الخيال نوعان: أولي وثانوي، والخيال الأولي هو الخيال الذي يتمتع به كل الناس، أما الخيال الثانوي فهو الخيال الشعري أو الخيال الذي يتمتع به الشعراء فقط. والخيال الأولى قوة تمكن الناس من إدراك الأشياء أي هو طريق الوصول إلى المعرفة أو الحقيقة. ذلك أن حقيقة الأشياء لا تكمن في الإحساس بها أو

بوجودها وإنما بالعلاقة بينها وبين الذات، هذه العلاقة التي يلعب الخيال دوراً أساسياً في الكشف عنها.

أما الخيال الثانوي فإنه صدى للخيال الأولي كما أنه يشترك معه في نوع الوظيفة التي

متخيلة أي من صنع خيال الشاعر الذي استطاع أن يجمع الأشياء ويصهرها ويوحد فيما بينها في صورة، فعبارة مثل (أصابع الفجر تمتد) صورة شعرية وهي صورة متحركة منسجمة ومتآلفة، لكن عناصرها الأساسية (الأصابع / الفجر) في الواقع متنافرة تماماً، إذ لا توجد في الحياة الواقعية أية علاقة بين الأصابع والفجر لكنها في الشعر تبدو متآلفة، وهذا بفعل الخيال الذي يحطم ويلاشي ذلك التنافر لكي يخلق لنا صورة جديدة. فالشعر نتاج للخيال والإرادة الواعية التي تنظم الرؤية الجديدة والعاطفة التي يبثها الموقف المتخيل (لا الموقف فحسب).

- الخيال / والوهم:

وقد ميز كوليردج بين الخيال والوهم، فالوهم يجمع بين جزئيات باردة منفصلة الواحدة منها عن الأخرى جمعاً تعسفياً وهو على النقيض من الخيال من حيث ميدانه المحدود والثابت، وهو ليس إلا ضرباً من الذاكرة تحرر من قيود الزمان والمكان، ويشبه التوهم الذاكرة في أنه يتعين عليه أن يحصل على مادته كلها جاهزة وفق قانون تداعي المعاني. ولعل أهم فرق بينهما أن للخيال «قوة تركيبة سحرية» لهذا كله يعتبر كوليردج الخيال الشعري قمة الملكات الإنسانية بل ذروة النشاط الإنساني أيضاً.

• القصيدة/الشعر:

ومن المهم أن يذكر المرء أن كوليردج يفرق بين القصيدة والشعر. فالقصيدة هي الترتيب المعين للكلمات ومتعتها مستقاة من تنظيم ترتيب اللغة، أما الشعر أو الشكل الحقيقي العضوي فهو من إنجازات الخيال الذي ينشط روح الإنسان ويجعلها فعالة وديناميكية.

• مقاييس الخيال:

يتضح مما تقدم كله أن الخيال قوة تركيبية، فمن خلاله يمكن استخلاص أكثر من تعريف للأدب من مثل: «الأدب تعبير بالصور» و«الأدب تعبير عن الخيال» و«الأدب لغة الخيال» و «الشعر هو النشاط العام للخيال». فالخيال يؤدي دوراً محورياً في تشكيل الأعمال الأدبية وفي تقديرها، فالخيال يسهم في بناء الصور الجزئية وفي تشكيل الصورة الكلية للعمل الأدبي، وفي الكشف عن العلاقات الخفية والمعارف والحقائق النوعية الجديدة. ولهذا يمكن تحديد مقاييس الخيال الأدبي من خلال الاستناد إلى المعايير الآتية مجتمعة.

- جدة الصورة / طرافتها / إدهاشها.
- قيمة الصورة / معرفياً وفنياً.
- عمق الصورة.
- طاقة الصورة الإيحائية / وقدرتها على تجسيد دلالة / دلالات جديدة.
- تآلف عناصرها / ومدى انسجامها مع الرؤية الكلية.
- اتساق الصور / الجزئية / المفردة في النص / وتضافرها وتناغمها.
- وحدة عناصر النص والتناسب بين أجزائه بفعل الخيال.

وفي مقابل هذه المعايير يمكن ذكر معايير أخرى تدل على عجز الخيال أو فشله في أداء دوره المنشود، من مثل:

سطحية الصورة / والاضطراب / والتفكك / والتناقض / التقريرية أو تقلص الإيحاء

/ وبروز الأفكار / وتلاشي المعنى / وضمور الدلالة / وانعدام التناسب بين عناصر النص وأجزائه.

ويمكن تلمس هذه السمات في أعمال أدبية قديمة وحديثة شعرية ونثرية، وهي نتيجة لغياب الخيال أو عجزه أو فشله. ولنتأمل هذه الأمثلة التي لا تحتاج إلى تعليق:

- فمن الأمثلة على سطحية الصورة قول أبي العذافر (شاعر عباسي):

باض الهوى في فؤادي   وفرخ التذكـــار

وقول ناصيف اليازجي (١٨٠٠- ١٨٧١) يمدح قائداً عسكرياً:

كريم تولى الأمر يصلح أمره   كفتق تولته أنامل راتق

- ومن الأمثلة على غياب القيمة / والعمق / والإيحاء / قول «شهاب الدين المصري» يرثي مؤرخاً:

كم للمنـــايـــا من سـهـــام أرسلـــت   تصمي الرمايا إذ تصيب مقاتل

قد أعربت في الفعل عن نصب وعن   رفـع وعـن جزم بـدون عـوامل

- ومن الأمثلة على التناقض قول «ابن المعتز»:

وأرى الثريا في السماء كأنها   قدم تبدت في ثياب حداد

- ومن الأمثلة على تلاشي المعنى وغياب الدلالة، قول «علي الدرويش» يمدح الرسول صلى الله عليه وسلم:

أأراك ودي أن أراك وأن أرى   آرام ودي زاده ودق ورى

زين نبــي يتقــي يقـي يفـي   هو رأس حر حرم كلا علا

- ومن الأمثلة على التقرير / وغياب التصوير / قول «محمد العيد آل خليفة»:

تفجرت قنبلة في هوروشيما   فتركت كل شيء هشيمـا

وفي موضع آخر يدل قوله على السطحية وانعدام القيمة والرصانة:

يا بنات الجزائـــر   كن للاستعمار ضرائـر

- (ومن الأمثلة على الاضطراب / والتفكك / وانعدام التناسب بين أجزاء النص قول أحمد فارس الشدياق (١٨٠١- ١٨٨٧م) يقرظ كتابه «الساق على الساق فيما هو

الفارياق:

هذا كتـابي للظـريف ظريفـا … طلق اللسان وللسخيف سخيفا

أودعته كلمـاً وألفـاظـاً حلـت … وشوته نقطاً زهـت وحروفـــا

وبداهة وفـكـاهــة ونــزاهــة … وخلاعـة وقناعـة وعـزوفــا

كالجسم فيه كل عضو تعشق الـ … مسـتور منه وتحمد المكشوف

فصلتـه لكن على عقلي فمـا … مقياس عقلك كان لي معروفا

- ويمكن تأمل المثال الآتي للدلالة على انعدام الاتساق بين صور النص وافتقادها للتناغم والتضافر وهو ما يؤدي إلى عدم تآلفها وعدم قدرتها مجتمعة على تجسيد الرؤية الفنية للنص، والمثال للشاعر «أبي

فالبيتان الأول والثاني يصوران الإحساس بالسعادة والغبطة، أما الثالث فيشبه لصورة الطل المنتثر بصورة الدمع المنحدر على خد المشوق، وصورة الدمع لا تستقيم مع صور البيتين الأول والثاني.. وفي الرابع يصف زهر البنفسج بالأثر الذي يتركه اللطم على خدي امرأة مفجوعة. فعناصر الصورة غير متآلفة.

فصورتا البيتين الثالث والرابع لا تنسجمان مع الصورة العامة للروض التي توحي بالسعادة والفرح. ولهذا فالأبيات منفصلة عن بعضها، والأحاسيس متباينة والصورة متناقضة، وهذا يدل على التفكك وغياب الوحدة والتناسب بين عناصر النص وأجزائه، وغياب الدلالة الكلية. فالأبيات عبارة عن جمع بين جزئيات متباينة أو تسجيل لمدركات حسية.

وكل هذا دليل على غياب الخيال الخلاق الذي يصهر العناصر المتباينة ويوحد فيما بينها لتشكيل صورة كلية جديدة تتصف بالتآلف والتناغم وتدل على حقائق جديدة / تجسيد رؤية الشاعر وتحديد موقفه من الموضوع الذي يصوره. ولا بد من التأكيد بأن

الصور ليست حلية خارجية أو وسيلة للزخرفة والتزيين، فالكلام المنمق والتشكيلات اللغوية المرتبة أو المنظومة وحتى الموزونة والمقفاة لا تصنع «الشعر».

❋❋❋

يتضح مما تقدم كله أن الخيال الخلاق يؤدي دوراً مهماً وأساسياً في إبداع الأدب والارتقاء به فنياً ومعرفياً، وأن له مقاييس ومعايير يمكن أن تشكل مدخلاً موضوعياً لتقدير الأعمال الأدبية والتمييز والمفاضلة فيما بينها.

المصادر والمراجع:

لمزيد من الإطلاع يمكن النظر في المصادر والمراجع الآتية التي استفدت منها:

١. أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة شكري عياد، دار الكتاب العربي، القاهرة، ١٩٦٧م.

٢. إليوت، ت. س: المختار من نقد إليوت، ترجمة ماهر شفيق فريد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ج١، ٢٠٠٠م.

٣. ديتش، ديفيد: مناهج النقد الأدبي، ترجمة محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، ١٩٦٧م.

٤. سهير القلماوي، فن الأدب، المحاكاة، مكتبة الجلبي، القاهرة، ١٩٥٣م.

٥. صلاح قنصوه: نظرية القيم في الفكر المعاصر، دار التنوير، بيروت، ط٢، ١٩٨٤م.

٦. عبد العزيز عتيق: النقد الأدبي، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧١م.

٧. عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٦م.

٨. كوليردج، ص. ت: سيرة أدبية، ضمن كتاب «النظرية الرومانتيكية في الشعر»، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧١م.

٩. محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي: بين القديم والحديث، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧٩م.

١٠. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٣م.

الفصل السادس

مقياس الوحدة العضوية

مقياس الوحدة العضوية

إضاءة

يفضي النظر إلى العمل الأدبي باعتباره تجربة متكاملة إلى ضرورة تضافر عناصره واتحاد أجزائه لتجسيد هدفه الكلي. وهو ما يعني وحدة العمل وتماسكه وقوة طاقته الإيحائية وقدرته على التأثير في المتلقي. وتتجلى وحدة النص من خلال نموه التدريجي وتلاحم تراكيبه وانسجام صوره [الشعرية والسردية والوصفية والحوارية] واتساقها لأداء «غرض» كلي يتمثل في رؤية الأديب للعالم أو بتعبير أبسط الوظيفة الكلية للنص.

ولا شك أن «الغرض» أو «الوظيفة الكلية» لأي عمل أدبي، تفرض تحديد الموضوع وطبيعة الصور والأساليب والتقنيات، التي يسهم كل منها في أداء مهمات جزئية أو دلالات لا تلبث أن تتضافر وتتوحد وتتناغم لأداء الوظيفة الكلية العامة. وكل هذا يتطلب من الأديب تحديد الأمور الآتية:

١. الأثر الذي يود أن ينهض به نصه الأدبي، وطبيعة هذا الأثر.

٢. تحديد طبيعة المتلقي (ذوقه، ثقافته، وضعه ... الخ).

٣. تحديد الطابع العام للنص.

فالوحدة تعني الترابط والتتابع والتضافر والتناغم ويقابلها التفكك والاضطراب والتناقض. وفي هذا المجال لا بد أن يذكر المرء أن أرسطو أول ناقد تحدث عن وحدة النص وضرورة ترابط أجزائه وتوافقها، عندما تحدث عن وظيفة التراجيديا المتمثلة في «التطهير»، وربط أداء التراجيديا لوظيفتها بوجوب أن يكون للحبكة بداية ووسط ونهاية. أي لا بد من البدء من نقطة محددة تؤدي إلى الوسط، والوسط يؤدي إلى النهاية بالضرورة أو بالاحتمال. وهو ما يعني التتابع والترابط بين الأحداث لإحداث الإقناع والإمتاع.

لكن القائلين بالوحدة العضوية – وقد جاءوا بعد أرسطو بقرون عديدة – ينطلقون من منطلقات مغايرة، إذ يستمدون المصطلح من علم الأحياء، ويرون أن النص الأدبي

ينمو نمواً عضوياً داخلياً بما يشبه عالم الأحياء والنباتات. فكما تنمو الوردة من بذرة في باطن الأرض، فإن القصيدة تبدأ ببذرة أو فكرة في ذهن الأديب أو مخيلته، وكل منهما ينمو نمواً ذاتياً داخلياً وتتفرع عنه أجزاء مترابطة ومتفاعلة ومتحدة تكّون بمجموعها العمل الأدبي.

فالوحدة العضوية تنبع من قوانين ذاتية داخلية (لا خارجية)، وجمال الشكل العضوي ينبع من تفاعل – وتناغم – كل جزء مع الأجزاء الأخرى المكونة للعمل الأدبي واعتماده الكلي على الأجزاء الأخرى.

ويرى ص. ت. كولدرج أن الخيال الثانوي (الأدبي، الخلاّق) هو المسؤول عن صهر الأشياء والعناصر والأجزاء وإذابتها وتوحيدها في صورة جديدة أو شكل جديد له صفات الكائن العضوي الحي (النبتة، الزهرة مثلاً). ومن هنا جاءت فكرة الشكل العضوي (وهو نتاج ملكات داخلية) مقابلة للشكل الآلي الذي قال به أرسطو (وهو نتاج قوانين الصناعة وهي قوانين خارجية).

ولا بد من تمييز آخر لإجلاء المفهوم، فالخيال «قوة تركيبية سحرية» – كما تقدم– وهذا ما يميزه عن الوهم الذي يجمع بين جزئيات بادرة منفصلة الواحدة منها عن الأخرى جمعاً تعسفياً. فالتوهم يحصل على مادته جاهزة وفق قانون تداعي المعاني (عبد الحكيم حسان: ص ٧٤) وهو غير قادر على صهر عناصر التجربة وإعادة خلقها في صورة جديدة ذات طاقة فكرية وشعورية ونفسية واحدة.

فالوحدة العضوية تعادل النمو العضوي الداخلي، وتعني وحدة التصور ووحدة التصوير. وهنا تتحول مقولة الوحدة العضوية إلى معيار نقدي نقيس به النص الأدبي الجيد أو الرديء. فالنص الأدبي الجيد هو النص الذي يتوافر على وحدة في التصور / رؤيا الوجود والعالم / ووحدة في الصور والأساليب والدلالات ووحدة شعورية ونفسية واحدة. وتوافر هذا كله يعني أن النص الجيد يتصف بتناغم مواده وانسجام عناصره وأدواته وبتماسكه وقوة تأثيره وبتدرج نظامه الإيحائي عند الرمزيين ونظامه المنطقي عند غيرهم. فالنص وحدة حية على الرغم من غناه ووفرة أفكاره وتعدد عناصره وأجزائه وتنوع أساليبه وتراكيبه وتقنياته.

ويمكن البحث عن وحدة النص المسرحي أو الروائي من خلال ترابط المشاهد المسرحية وتضافر قيمها الفنية وتكامل دلالاتها الجزئية، كما يمكن البحث عن مدى تتابع الأحداث وترابطها وتكاملها. فالأحداث أ ب جـ د، يمكن أن تصاغ وفقاً لقانون السببية أو العلية فـ أ هو السبب في وجود ب، وب هو نتيجة لوجود أ وهو السبب في وجود جـ في الوقت نفسه وهكذا. ولا شك أن هذا الترابط والتماسك سيضفي على البنية السردية العفوية والتلقائية وهو ما يؤدي إلى مزيد من الإمتاع والإقناع.

- **اللص والكلاب**

ويمكن أن يذكر المرء في هذا المجال رواية «اللص والكلاب» لنجيب محفوظ التي تتوافر على وحدة عضوية أو نمو عضوي داخلي، نلمسه في تضافر عناصرها وتماسك حبكتها وترابط أجزائها: الأحداث والشخصيات والزمان والمكان والأساليب السردية والحوارية والصور السردية والوصفية، ولنتأمل حبكتها المتماسكة:

أ. فالحدث الأول / الاستهلال / يثير فضول القارئ وتساؤلاته إذ يصور «سعيد مهران» في أثناء خروجه من السجن، وهو ما يثير أسئلة عديدة من مثل: لماذا سُجن؟ وكم أمضى في السجن؟ هل هو مجرم؟ بريء؟ معتقل سياسي؟ ... الخ، وهي أسئلة تدفع المتلقي إلى الاستمرار في القراءة إذ تظل عالقة في ذهنه.

ب. ومن الطبيعي أن يذهب سعيد مهران بعد خروجه إلى بيته، لكنه يصدم إذ يجد أن زوجته (مطلقته وهو في السجن) قد تزوجت أحد أتباعه، ويكتشف أنهما خاناه وَوَشيا به، وإضافة إلى هذا تُنكره ابنته سناء (ست سنوات).

جـ. ويتمثل الحدث الثالث في ذهابه بعد ذلك إلى صديقه القديم وأستاذه رؤوف علوان الذي يجده رئيساً لتحرير إحدى المجلات وله نفوذه وسطوته، ويصدم سعيد مهران إذ يطلب منه رؤوف ألا يعود إليه ثانية خوف إثارة شبهات حوله بعد أن وصل إلى موقع رفيع.

د. وتدفع هذه الأحداث بسعيد مهران إلى اتخاذ قراره بالانتقام من أقرب المقربين إليه أو الذين كانوا كذلك فيما مضى.

هـ. ويقرر العودة إلى السرقة والقيام بمحاولات قتل فاشلة وهكذا ... الخ.

إذا ما رصدنا الأحداث: أ ب جـ د هـ حتى نهاية الرواية فسنلمس التدرج والتتابع

وموسيقية مستقلة، ...

هذه القصائد فاقدة للوحدة العضوية.

وفي هذا الإطار لا بد أن يذكر المرء مقولة ذائعة في التراث النقدي هي مقولة «بيت القصيد». إذ يتم النظر من خلالها إلى القصيدة برمتها من خلال «بيت القصيد» أي الغرض الرئيسي أو المركزي للقصيدة. وهي مقولة تؤكد التفكك لا الوحدة أو النمو العضوي، فالأبيات التي تسبق «بيت القصيد» أو «الغرض الرئيسي» أو تلك التي تلحق بـ «بيت القصيد» أبيات ليست من صلب القصيدة أو هي لا تشكل أجزاء أساسية من أجزاء القصيدة، فهي – في أحسن الفروض – بمثابة تمهيد أو بمثابة لواحق يمكن الاستغناء عنها أو حذفها، والاكتفاء بـ «بيت القصيد».

ومن زاوية أخرى فإن القارئ الحصيف الباحث عن الوحدة العضوية في الشعر يجب أن يدرك أن الوحدة العضوية قد لا تكون ظاهرة على سطح القصيدة. لأن النمو العضوي الداخلي قد ينسج خيوطاً خفية توحد أجزاء القصيدة على الرغم من تنوع «أغراضها» أو «موضوعاتها» أو «قضاياها» الظاهرة. فالقصيدة العربية القديمة قد تجسد وحدة عضوية خفية، ولا سيما إذا عكفنا عليها عكوفاً طويلاً وتأملنا العلاقات الداخلية / الباطنية بين أجزائها وصورها ودلالاتها بصورة شمولية.

فالقصيدة العربية القديمة التي تصور الأطلال ثم الرحلة ثم الغزل ... الخ، يمكن أن تتوافر على الوحدة أو على مبدأ التنوع في إطار الوحدة. فالزمن في مثل هذه القصائد يربط بين أجزائها برباط محكم:

- فالوقوف على الأطلال ووصف الديار الدارسة يشير إلى فعل الزمن وقدرته على تحطيم هذه القلاع وإفنائها.
- والرحلة وما يتخللها من صراع بين الثور الوحشي والكلاب وانتهائه بالموت يجسد فعل الزمن وأثره الفاني.
- وكذا الغزل في المحبوبة الظاعنة فإنه يشير إلى تحطم العلاقة العاطفية وانكسارها ... وهكذا.

فالصورة في المقاطع / الأجزاء الثلاثة المتنوعة تجسد دلالة واحدة تتمثل في التغير والانكسار والفناء. وهو ما يعني وحدة التصور أو تجسيد رؤية كلية للوجود البشري / أو للحياة وما تنطوي عليه من فناء الجماد والحيوان والعلاقات الإنسانية.

ويمكن استنباط الوحدة في قصيدة حديثة تجسد رؤية شمولية للحياة والوجود من خلال تصوير تناقضات العالم ومفارقاته. وتتجلى هذه الوحدة من خلال خيط خفي يدفع القارئ – لا إلى الاستسلام إلى تنوع المقاطع وتعدد الصور – إنما إلى العكوف والتأمل والربط والاستخلاص. ويمكن الإشارة إلى قصيدة أحمد عبد المعطي حجازي «ليس لنا» المستمدة من ديوانه «مدينة بلا قلب». وهي قصيدة تتكون من مقاطع شعرية متباينة في الظاهر، ولكنها موحدة في الدلالات. ويمكن الوقوف عند مقطع «مستقل» واحد لبيان ذلك يقول فيه:

كان المريض راقداً

يبكي على الصليب

حين أطل رأس غصن من حديد النافذة

ثم انفلت

فهذا المقطع يبدو للوهلة الأولى «مفككاً» إذ يجسد صوراً متناقضة في دلالاتها– كما

سيتضح – كما أنه يصور التضاد بين الداخل والخارج، لكن النظرة العميقة تبين أن التضاد متعمد ومقصود، فصور السطرين الشعريين الأول والثاني تتناقض مع دلالة صور السطرين الثالث والرابع، فالأولان يجسدان المرض والحزن والبكاء والجمود، وصور الثالث والرابع تجسدان الحركة والحيوية والبهجة. وإذا أضفنا تضاداً آخر بين الداخل (المريض الراقد) والخارج (حركة الغصن) أمكننا القول إن المقطع – ومعه سائر مقاطع القصيدة المتنوعة – يهدف إلى تجسيد رؤية شمولية للكون والحياة تتمثل في استمرارها من خلال التضاد والتناقض والمفارقات. فالصور الجزئية في القصيدة– تبدو في الظاهر – ذات دلالات متنوعة، لكنها من خلال تجاورها ودراميتها تجسد دلالة واحدة وموحدة.

وبالمثل يمكن الإشارة مثلاً إلى أن تصوير جدلية الحياة والموت ينبع من تصور واحد– لا من تصورين متناقضين – فالخوف من الموت يعني التمسك بالحياة، أي أن هذه الجدلية تصدر عن عاطفة واحدة.

ويربط «إدجار آلان بو» بين طول القصيدة ووحدتها، إذ يرى ضرورة توافر طول معين للقصيدة للتعبير عن تجربة شعرية متكاملة. فإذا كانت القصيدة بالغة القصر فإنها تكون غير ملائمة لتجسيد التجربة وإثارة مشاعر القارئ وفكره، وإذا كانت بالغة الطول انفصمت وحدتها وصارت – إذا كانت من جيد الشعر – كأنها قصيدة منفصلة، متميزة في مشاعرها وموضوعها. ولهذا يرى أن القصيدة لا ينبغي أن تقل عما دون العشرين من الأبيات، وألا تزيد كثيراً عن مائة بيت. (هلال: ص ٤٠٣).

ويمكن تأمل الوحدة العضوية في قصيدة كاملة لأبي القاسم الشابي تتكون من تسعة أبيات موزعة على ثلاثة مقاطع، وملاحظة العلاقة بين المقاطع الثلاثة المتنوعة في معانيها وقوافيها، والعلاقة بين صورها الجزئية وتضافرها ونموها وتكاملها:

إلى طُغاة العَالَم

ألا أيهـا الظـالـم المسـتـبـد ... حبيب الظـلام، عـدوّ الحـيــاة

سخرتَ بأنّات شعب ضعيف ... وكفك مخضـوبـة مــن دمــا

وسـرتَ تُشـوّه سحْـرَ الوجود ... وتـبـذر شوك الأسـى في رُبــاه

رُويدك! لا يخدعنْـك الربيـعُ ... وصحوُ الفضاء، وضوء الصبـاح

ففي الأُفق الرحب هولُ الظلامِ ... وقصفُ الرعود، وعصف الرياح
حذارا! فتحت الرمـاد اللهيبُ ... ومن يبـذر الشوك يجنِ الجراح
تـأملْ! هنـالك. أنّى حصدتَ ... رؤوسَ الـورى، وزهـورَ الأمـــل
ورويـت بالـدم قلـبَ التـراب ... واشـربـتَـه الدمـعَ، حتـى ثمل
سيجرفك السيل، سيلُ الدماء ... ويـأكـلـك العـاصـفُ المشتعِل

(ديوان أغاني الحياة: ص ١٢٧)

ولا شك أن هذا الترابط أو الاتحاد العضوي والتدرج الإيحائي يسهم في قدرة النص على التأثير.

تأصيل المفهوم وتحديده وتجلياته

تعد الوحدة العضوية نتاجاً للمفاهيم الحديثة للشعر والأدب عامة، التي جاءت تلبية لمنظومة القيم التي ولدتها الثورة الصناعية البرجوازية ضد الإقطاع من ناحية، ورد فعل على مقولات نظرية المحاكاة الكلاسيكية وقوانينها الخارجية من ناحية ثانية. كما تعد من قضايا النقد الحديث المهمة، فقد تركت آثاراً كبيرة في مسار الأدب والنقد، وكانت من المعالم البارزة في تجديد بنية الأدب ومسار النقد معاً.

فالوحدة العضوية تهتم بالباطن لا بالخارج، وبالنمو العضوي لا بالترتيب الآلي، وفي اتحاد الأجزاء وتلاحمها لا في مجرد الربط فيما بينها، وفي الطاقة الإيحائية والتلقائية لا في التصنع والتكلف، وفي التأثير لا في التعليم.

ومن الطبيعي أن تستهوي كل هذه السمات والخصائص أفئدة الرمزيين، الذين كانوا يبحثون عن كل السبل التي تجعل اللغة قادرة على الإيحاء عن أدق المشاعر الكامنة في أعماق النفس، فإثارة الصور المتنوعة وتراسل الحواس والمشاعر والرموز، هي وحدها الكفيلة بخلق سلسلة من الإيحاءات الشعورية والنفسية. فالصورة الرمزية تعتمد – كما هو معروف – على وحدة الشعور بدلاً من التدرج المنطقي.

وقد رسخ الرمزيون مفهوم الوحدة العضوية والنمو الباطني من خلال تجاربهم الشعرية وممارساتهم النقدية، لكن الشاعر والناقد «كولردج» هو أول من تحدث عن الشكل العضوي في أثناء حديثه عن الخيال الأدبي ودوره، يقول كولردج:

«الشكل العضوي هو الذي يبدعه الخيال، وهو ينبع من باطن العمل الفني ذاته أي من فكرة في نفس الشاعر، ولا يفرض على العمل الفني من الخارج. إذ لو كانت للشعر قواعد تفرض عليه من الخارج لما ظل شعراً وإنما تدهور إلى منزلة الصنعة الآلية. فليس الشكل الخارجي البحت بالشيء المهم في الشعر أو الفن عامة، وإنما المهم حقاً هو الشكل الباطني العضوي، أي اتحاد العناصر المكونة للعمل الفني اتحاداً عضوياً بحيث تتغلغل نفس الفكرة أو العاطفة في كل جزء من أجزاء المسرحية وبحيث يعكس لنا كل مشهد من مشاهدها بل كل صورة شعرية وكل لفظة فيها تقريباً رؤية الشاعر للوجود. فاعتماد كل جزء من الأجزاء المكونة للعمل الفني اعتماداً كلياً على الأجزاء الأخرى هو معيار جودة الشكل». (نصرت عبد الرحمن: ص ١٣٨).

ويمكن أن يستخلص المرء من كلام كولردج أموراً عديدة مهمة من مثل:

١. الشكل العضوي يبدأ بذرة في مخيلة الأديب.

٢. الشكل العضوي ينبع من باطن النص الأدبي، أي من أعماق التجربة الأدبية.

٣. شعر الصنعة شعر ضعيف متكلف رديء.

٤. تمييزه بين الشكل الخارجي والشكل العضوي الباطني تمييز مهم، إذا طالما تم تصنيف الشعر العربي استناداً إلى معايير شكلية خارجية تصادر روح التجربة الشعرية من مثل: الشعر العمودي وشعر التفعيلة.

٥. تأكيده الاتحاد العضوي (لا الآلي) بين أجزاء العمل، فكل جزء بل كل لفظة في النص لها دورها.

٦. الشكل العضوي معيار من معايير جودة الشعر.

٧. التجربة الشعرية تجسيد لرؤية الشاعر للوجود والعالم.

وقد انتقل مفهوم الوحدة العضوية إلى الوطن العربي نتيجة التفاعل بين الثقافتين العربية والغربية في أوائل القرن العشرين، وكان له أثره في تجديد الكثير من المفاهيم الأدبية والنقدية. وقد صاغ عدد كبير من الشعراء العرب قصائدهم من خلال مفهوم الوحدة العضوية وأبعاده ونتائجه. كما تم نقد الكثير من القصائد والأعمال النثرية من خلال النظر إلى النص نظرة شمولية كلية واعتماد معيار الوحدة العضوية معياراً نقدياً.

ويذكر «محمد غنيمي هلال» في كتابه «النقد الأدبي الحديث»: أن الشاعر «خليل مطران» أول من نبه إلى أنه لم يجد في الشعر العربي «ارتباطاً بين المعاني التي تتضمنها القصيدة الواحدة، ولا تلاحماً بين أجزائها، ولا مقاصد عامة تقام عليها أبنيتها، وتوطد أركانها، وربما اجتمع في القصيدة الواحدة من الشعر ما يجتمع في أحد المتاحف من النفائس، ولكن بلا صلة ولا تسلسل. وناهيك عما في الغزل العربي من الأغراض الاتباعية التي لا تجتمع إلا لتتنافر في ذهن القارئ». (هلال: ص ٤٠٣).

ولا يخفى ما في قول خليل مطران من تعميم، لكن خليل مطران تمكن – باقتدار لافت– من صياغة العديد من القصائد التي تتوافر على وحدة عضوية وشعورية ونفسية.

ويُعد «عباس محمود العقاد» من أبرز المسهمين في ترسيخ المفهوم وتأثيله، يقول في كتابه: «الديوان في الأدب والنقد» الصادر عام ١٩٢١م بالاشتراك مع إبراهيم عبد القادر المازني: « إن القصيدة ينبغي أن تكون عملاً فنياً تاماً يكمل فيها تصوير خاطر أو خواطر متجانسة. كما يكمل التمثال بأعضائه، والصورة بأجزائها، واللحن الموسيقي بأنغامه، بحيث إذا اختلف الوضع أو تغيرت النسبة أخل ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها. فالقصيدة الشعرية كالجسم الحي، يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته ولا يغني عن غيره في

موضعه ... الخ. (العقاد، المازني، الديوان: ص ١٣٠). ويضيف قائلاً: والقصيدة «بنية حية، وليست قطعاً متناثرة يجمعها إطار واحد، فليس من الشعر الرفيع شعر تغير أوضاع الأبيات فيه ولا تحس منه ثم بتغير قصد الشاعر ومعناه». (نقلاً عن هلال: ص ٤٠٤).

ويربط العقاد بين طبيعة العمل الأدبي وطبيعة المتلقي الذي أصبح – كما يرى – أكثر إدراكاً للعلاقة بين الجمال والمشاعر والمعرفة، كما أصبح ينظر إلى العمل الأدبي نظرة شمولية تحيط بكل أقسامه وأجزائه، ويؤكد «العقاد» أن وحدة العمل الأدبي تعد شرطاً أساسياً من شروط نجاح التجربة الأدبية إذ يمكنها من التواصل مع القراء، ولهذا يوازن بين متلق عادي تقليدي وبين متلق آخر متسلح بالمعرفة والنظريات:

«إن الأسلوب الذي يطلبه قارئ يكتفي بالبيت بعد البيت كأنه شيء مستقل عما قبله وبعده غير الأسلوب الذي يطلبه قارئ يحوجه البيت إلى تذكر ما سبقه وترقب ما بعده. فهذا لا يستريح تشوقه إلا بعد الفراغ من القصيدة، ولا يحكم على أسلوبها إلا بنسقها الشامل لأقسامها وأبياتها. أما ذاك فليس يطلب إلا معنى على قدر البيت، وليس يظن القصيدة شيئاً إلا أن يكون فيها «بيت قصيد»، ولو كانت هي لغواً مبدداً لا موجب لاتساقه في نظام ... وقد يفي أسلوب الأبيات المتفرقة بمطالب نفوس سواذج تخلو من الخوالج المركبة، والنظريات المتعددة، والمعارف التي تتناول الإحساس بالتنويع والتحليل، ولكنه لا يفي بمطالب النفوس التي تتجاوب فيها المعرفة والإحساس، وتنظر إلى الدنيا بعين تلمح فيها شيئاً غير هذا النظر الآلي المباح للجميع». (هلال: ص ٤٠٥).

ويعد «محمد غنيمي هلال» قول العقاد هذا من أعمق ما قيل في وحدة القصيدة في النقد العربي. ويقدم هلال تعريفه للوحدة العضوية بعبارات قد لا تختلف كثيراً عما قدمه العقاد، يقول هلال:

«ونقصد بالوحدة العضوية في القصيدة: وحدة الموضوع، ووحدة المشاعر التي يثيرها الموضوع. وما يستلزم ذلك من ترتيب الصور والأفكار ترتيباً تتقدم به القصيدة شيئاً فشيئاً حتى تنتهي إلى خاتمة يستلزمها ترتيب الأفكار والصور، على أن تكون أجزاء القصيدة كالبنية الحية، لكل جزء وظيفته فيها. ويؤدي بعضها إلى بعض عن طريق التسلسل في التفكير والمشاعر». (هلال: ص ٣٩٥).

أما الشاعر «عبد الرحمن شكري» — وهو أحد أركان مدرسة الديوان التي تزعمها العقاد — فيؤكد في مقدمة الجزء الخامس من ديوانه بعنوان: «فن الشعر ومذاهبه» أن قيمة البيت في الصلة التي بين معناه وبين موضوع القصيدة، لأن البيت جزء مكمل، ولا يصح أن يكون البيت شاذاً خارجاً عن مكانه من القصيدة، وأنه ينبغي أن ننظر إلى القصيدة من حيث هي شيء فرد كامل لا من حيث هي أبيات مستقلة، وأن مثل الشاعر الذي لا يعنى بإعطاء وحدة القصيدة حقها مثل النقاش الذي يجعل نصيب أجزاء الصورة من الضوء نصيباً واحداً، وكما أنه ينبغي للنقاش أن يميز بين مقادير امتزاج النور والظلام في نقشه، كذلك ينبغي للشاعر أن يميز بين جوانب موضوع القصيدة وما يستلزمه كل جانب من الخيال والتفكير». (ديوان شكري: ص ٤٠٥).

ويستخدم «صلاح فضل» مصطلحات حديثة للتعبير عن وحدة النص الأدبي والعلاقة بين الجزء والكل، ويقرر بأسلوب مركز مكثف أن: «البنية العضوية هي التي يعد كل جزء منها وسيلة وهدفاً في الوقت نفسه، وبالتالي فإن كل جزء منها يندمج في الكل ويؤدي وظيفته من خلاله مع احتفاظه بقيمته في ذاته وبقيمة ما يشير إليه». (صلاح فضل: ص ٢٩٢).

كلمة أخيرة لا بد منها:

يتضح مما تقدم أن الوحدة العضوية قد نشأت مفهوماً وأداءً أدبياً ومعياراً نقدياً في ظل التحول الاجتماعي الكبير الذي أطلق عليه الثورة الصناعية / البرجوازية. وقد نما المفهوم وذاع وأصبح له — وما يزال — أنصاره.

لكن المجتمع الرأسمالي شهد — بعد ذلك — تحولات اجتماعية واقتصادية عميقة، تمثلت في ظهور الاتحادات الاقتصادية الاحتكارية، وقد أدت هذه التغيرات إلى ولادة مفاهيم ورؤى جديدة للأدب والنقد واللغة والتاريخ والإنسان، كما أدت إلى إحداث تحولات عميقة في مسار الأدب وفي مسار النظريات الأدبية والنقدية، فظهر أدب جديد ونقد جديد، وهو ما أدى إلى ظهور جماليات أدبية ونقدية، تبتعد تماماً عن جماليات الوحدة والتماسك والنمو العضوي، وهي جماليات التفكك والتجاور والتوازي والتضاد والتنافر، وهو أمر يحتاج إلى وقفة مستقلة.

المصادر والمراجع:

لمزيد من الإطلاع يمكن النظر في المصادر والمراجع الآتية التي استفدت منها:

١. أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة شكري عياد، دار الكتاب العربي، القاهرة، ١٩٦٧م.

٢. بدوي طبانة: قضايا النقد الأدبي، دار المريخ، الرياض، ط٣.

٣. صلاح فضل: علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٨٥م.

٤. عباس محمود العقاد وابراهيم المازني: الديوان في الأدب والنقد، ط٤، دار الشعب، القاهرة، د. ت. وقد صدرت الطبعة الأولى عام ١٩٢١م.

٥. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، ط٣، ١٩٨١م.

٦. عبد الحكيم حسان: النظرية الرومانتيكية في الشعر (سيرة أدبية لكوليردج)، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧١م.

٧. عبد الرحمن شكري: مقدمة ديوان عبد الرحمن شكري، الجزء الخامس «ديوان الخطرات»، ط١، القاهرة، ١٩١٦م.

٨. محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي، بين القديم والحديث، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧٩م.

٩. محمد عناني: النقد التحليلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩١م.

١٠. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٣م.

١١. نصرت عبد الرحمن: في النقد الحديث، دراسة في مذاهب نقدية حديثة وأصولها الفكرية، طبعة دار جهينة، عمان، ٢٠٠٧م، وقد صدرت الطبعة الأولى عام ١٩٧٩م.

الفصل السابع

مقياس التوازن الوظيفي في النص

مقياس التوازن الوظيفي في النص

من مهمات النقد الحديث البحث عن طبيعة العلاقة بين مضمون العمل الأدبي وعلاقة التناسب بينهما، ولأداء هذه المهمة لا بدّ من

والمفاهيم المتجددة للأدب وماهيته وأبعاده وعلاقاته الداخلية والخارجية.

وقد تم التعبير عن هذه الثنائية منذ القدم وحتى يومنا – بمصطلحات من مثل: اللفظ والمعنى، الفكرة والقالب، المادة والصورة، الدال والمدلول، المضمون والشكل، الرؤية والأداة، الرؤية والبنية، الرؤية والتشكيل ... الخ.

ولا بد من التأكيد أن هذه المصطلحات ليست مترادفة، ولكنها تدل على تطور القضية النقدية – التي نحن بصددها – وتطور المفاهيم الأدبية والنقدية ومن ثَمَّ تبدل المصطلحات وأجهزتها، ولهذا يمكن القول إن استخدام هذا المصطلح أو ذاك عند التحليل والتقويم يأتي نتيجة للنظرة الخاصة للنص الأدبي ومكوناته وعلاقاته. فالنظرة القديمة لها مفاهيمها ومصطلحاتها وكذا النظرة الحديثة.

وعلى هذا الصعيد يمكن أن يذكر المرء أن النقد العربي القديم قد حفل بمدونات عديدة تعالج قضية العلاقة بين «اللفظ والمعنى»، ربما لأن اهتمام نقدنا القديم كان ينصب على دراسة الكلمة أو الجملة أو البيت أو الصورة المفردة.

أما النقد الحديث فقد نظر إلى النص الأدبي نظرة شمولية أي باعتباره كلاً، وكان

يسعى إلى تحليل النص من خلال بيان العلاقات المتبادلة بين الكل والأجزاء المكونة له، ولهذا اعتمد مصطلحي مضمون النص وشكله حتى تكون خطواته الإجرائية أكثر اتساقاً مع نظرته ومفاهيمه. ولهذا لا بد من التأكيد أن قضية العلاقة بين المضمون والشكل – ومعها مصطلحاتها – قضية من قضايا النقد الحديث.

لكن الوصول إلى هذا التحديد لا يجيب عن الأسئلة والإشكاليات التي تثيرها هذه القضية / الثنائية على الصعيد الأدبي والنقدي واللغوي والفلسفي. ولهذا يلحظ المرء تنوعاً في مفاهيم النقاد المحدثين وخطواتهم الإجرائية، وتعدداً في مواقفهم التي تتصل بماهية الأدب ومصدر جماله، واختلافاً في مقاييسهم يصل إلى حد التناقض – كما سيتّضح:

فهناك خلافات عديدة حول تحديد المصطلحات الرئيسية المتداولة: فما معنى المضمون؟ وما معنى الشكل؟ وإلى أي مدى يتداخل كل من المضمون والشكل مع موضوع العمل؟

- فقد يعني المضمون: موقف الأديب، أو رؤيته، أو وظيفة النص وغايته، وقد يعني لدى – بعضهم – كل ما يحتويه النص الأدبي من أفكار وفلسفة وأخلاق، واجتماع وسياسة، ودين وغزل وتاريخ ووطنية ... الخ أو أحاسيس ومشاعر وعواطف قبل صقلها أو صياغتها أو تشكيلها.

- ويعني الشكل: الإطار، والصورة، والبناء، أو ترتيب وتنسيق وتنظيم عناصر المضمون. ولدى – بعضهم – قوة التعبير، أو القدرة المصورة للمضمون، أو صقل وابراز عناصر المضمون في تعبير لغوي فني، أو هو كل الشروط التي يتحقق من خلالها النص الأدبي، أو التي تجعل من العمل الأدبي عملاً أدبياً.

أضف إلى ذلك صعوبة تحديد العناصر المضمونية الخالصة أو العناصر الشكلية في نص أدبي تتداخل فيه وتتشابك كل العناصر والأجزاء والأساليب والتقنيات.

ففي الرواية مثلاً – والسرديات عامةً – يُشار إلى نوعية الأحداث: غرامية، سياسية، اجتماعية، تاريخية، على أنها مضمون أما بناؤها أو ترتيبها وحبكتها فشكل. وهناك نوعية الشخصيات من ناحية ورسمها وسُبل تقديمها من ناحية أخرى. لكن الأحداث

والشخصيات لا يمكن أن تنفصل عن بيئتها ولهذا تتداخل مع الزمان والمكان، وفوق هذا وذاك هناك الأساليب السردية واللغة التصويرية التي يتم من خلالها بناء النص برمته.

ويؤدي الديكور والإضاءة والموسيقا دوراً فنياً في المسرحية شبيهاً بدور الأساليب السردية في الرواية والقصة القصيرة.

وتتحدد العناصر الشكلية في الشعر بالوزن والموسيقا والصور والتقنيات واللغة الموحية، وكل هذه العناصر تتفاعل مع مضمون القصيدة ومحتواها لتحقيق انسجام النص وتصميمه وجماله. فكل عنصر من عناصر النص – سواء أكان مضمونياً أو شكلياً – لا يمكن أن يؤدي وظيفته أو دوره بعيداً عن العناصر أو الأجزاء الأخرى.

❀❀❀

ويمكن الوقوف عند ثلاثة مقاييس / أو مواقف اتخذها النُّقاد إزاء ثنائية المضمون والشكل، تبعاً لرؤيتهم للأدب ومصدر جماله:

أولاً: مقياس المضمون

ويمكن أن نطلق على هؤلاء النقاد «أنصار المضمون» إذ يرون أن الأدب مضمون قبل أي شيء آخر. فقيمة الأدب تنبع من مضمونه أو موقفه الأخلاقي والسياسي والوطني. وبالتالي فإنهم يقيسون الأدب الجيد بمقياس المضمون. فالعمل الأدبي الجيد هو العمل الذي يتفق مع الأخلاق ويُجسد الفضائل والمُثل والمعاني السامية الرفيعة، ويتفق مع الدين أو الفكر السياسي للناقد وعقيدته.

والأديب الجيد هو الأديب الصادق من الناحية الواقعية والأخلاقية. فالحقيقة الجمالية الأدبية تنبع هنا – وربما تنحصر – في مضمون النص لا في إطاره الفني أو شكله.

ومعيار «الصدق» هنا يعني الصدق الأخلاقي أي الواجب الأخلاقي فالأديب يجب أن يكون مخلصاً للأخلاق والمثل العليا أكثر من إخلاصه للفن.

والأمثلة على هذا النقد كثيرة ومتعددة ويمكن أن نلمسها في مواقف هؤلاء النقاد من

شعر عمر بن أبي ربيعة وشعر أبي نواس والمعري ومن شعر نزار قباني.

ويمكن القول إن «النقد المضموني» نقد قديم متجدد، وممثلوه كثيرون يمكن أن نذكر من هؤلاء، النقاد الذين يمارسون:

1. النقد الأخلاقي: وهو نقد قديم جديد، وفيه يتم التمييز بين الأعمال الأدبية اعتماداً على مقياس الأخلاق، فالعمل الأدبي الجيد هو العمل الذي يتفق مع الأخلاق. أما العمل الذي يخالف الأخلاق فعمل ضعيف أو هو خارج إطار الأدب والفن.

2. النقد الأيديولوجي: وهو نقد حديث، يقوم فيه الناقد بتحليل العمل الأدبي من زاوية ... يصدر عنها أو الأيدويولوجيا التي يسعى

التفاتهما إلى السؤال: كيف يقول النص؟.

ثانياً: مقياس الشكل

ويمكن أن نطلق على هؤلاء «أنصار الشكل» إذ يرون أن الأدب شكل. وأن جمال الأدب ينبع من شكله أو صورته ولا عبرة بالمضمون أو الموضوع. ولهذا فإنهم يقيسون الأدب الجيد بمقياس الشكل. فالعمل الأدبي الجيد هو العمل المتماسك الذي تتوافر فيه الصياغة الفنية المحكمة. فالأفكار والأخلاق والسياسة و و ... الخ كلها أجزاء من عناصر النص ولكن لا قيمة جمالية لها. فهي موجودة في النص ولكنها لا تسهم في فنيته أو تماسكه أو صياغته المحكمة. فالأدب يبرز إلى الوجود من خلال شكله أو صورته. وقوة الشكل وطاقته التأثيرية تنبع – لا من مضمونه أو أفكاره – وإنما من التناسب والتناسق والترابط والانسجام بين عناصره.

فقد تتشابه أعمال أدبية في موضوعاتها ومعانيها أو في مادتها أو في عناصرها الخام

لكن الفروق فيما بينها تكمن في تصميمها أو هندستها أو شكلها. فالجمال والجودة يكمنان في طبيعة التفاعل بين العناصر الشكلية والتناسب والتوافق والتناغم فيما بينها. ولهذا يعنون بودلير ديوانه بـ «أزهار الشر» إذ الجمال يمكن أن يتجسد في الشر.

وإذا كان أنصار المضمون يهتمون بالصدق بالمعنى الأخلاقي، فإن هؤلاء يهتمون بالصدق بالمعنى الفني إذ يعني لديهم الواجب الفني أو الإخلاص لما يتطلبه العمل من جمال وفن وصياغة وإحكام.

وممثلو هذا الاتجاه كثيرون يمكن أن نذكر منهم: أنصار الفن للفن، ومدرسة الشكلانيين الروس (التي ظهرت بين عامي ١٩١٥-١٩٣٠م). ومنظرو مدرسة النقد الجديد في أمريكا (ظهرت بين عامي ١٩٣٠-١٩٤٥م) ومنهم إليوت وعزرا باوند وجون كرو رانسوم وبروكس وغيرهم. ويمكن أن نضيف إلى هؤلاء عالم الجمال الإيطالي «بندتو كروتشيه» التي ترجمت أعماله إلى العربية ولقيت اهتماماً ملحوظاً.

ومن المفيد أن يذكر المرء أن النقاد العرب الذين تأثروا بالنقد الجمالي / أو النقد الشكلي الغربي. قد وجدوا سنداً لهم في مقولات عدد من النقاد العرب القدامى. من مثل الجاحظ وقوله المشهور «المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي، وانما الشأن في إقامة الوزن وتمييز اللفظ وسهولته، وسهولة المخرج، وفي صحة الطبع وجودة السبك. فإنما الشعر صناعة وضرب من الصبغ وجنس من التصوير». ومن مثل قدامة بن جعفر الذي يؤكد – في كتابه «نقد الشعر» أن الشأن للصياغة وقوة التصوير: «... لا ضير على الشاعر فيما يسوق من معانٍ. رفيعة كانت أو وضيعة، وحميدة كانت أم ذميمة، وحقاً كانت أم كذباً. ذلك أن المعاني كالمادة للشعر، والشعر فيه كالصورة. فليس فحش المعنى في نفسه مما يزيل جودة الشعر، كما لا يعيب النجارة رداءة الخشب في ذاته» (نقد الشعر، ص ٣٦، ٣٨).

ثالثاً: مقياس التوازن الوظيفي بين المضمون والشكل

بدايةً لا بد من التأكيد أن هؤلاء النقاد الذين يعتمدون مقياس التوازن الوظيفي، ليسوا توفيقيين وليسوا وسطيين، ولا هم من أولئك النقاد الذين يكتفون بتأكيد العلاقة الترابطية بين المضمون والشكل، إذ يمتلكون مفهوماً مختلفاً للأدب ومصدر جماله

ووظيفته، ومفهوماً مختلفاً عن طبيعة العلاقة بين مضمون العمل وشكله.

ويبدأ هؤلاء بدحض آراء الفريقين السابقين لأنهما يقومان بتقسيم النص الأدبي واغفال جوانب أساسية منه بل وتنحية أجزاء من النص لها دورها وتفاعلاتها في تجسيد وظيفته الكلية، وفي تأكيد مسوغ وجوده. فالفريقان السابقان لا يتعاملان بموضوعية مع النص الأدبي كما لا يراعيان كيفية تكون النص الأدبي ووحدته، وبالتالي فإن أحكامهما على المضمون وحده، أو الشكل وحده أحكام مبتورة وخاطئة. لأن المضمون وحده لا يصنع العمل الأدبي، كما أن العمل الأدبي الرفيع فناً أو جمالاً (أو شكلاً) لا يمكن أن يخلو من معنى سامٍ أو فكرة رفيعة.

ولهذا ينطلق مقياس التوازن الوظيفي من أن جمال العمل الأدبي لا ينبع من المضمون وحده أو الشكل وحده، وإنما من تجاذب المضمون والشكل وتلاحمهما واتحادهما في بوتقة واحدة. فالمضمون يحدد الشكل والشكل يعمل على إبراز المضمون، فهناك تأثير متبادل بينهما، أو علاقة جدلية تفاعلية تتصف بالتوازن وتتصل بمنظومة القيم الجمالية والاجتماعية.

ولا بد من تأكيد حقيقة مهمة هي أن جدلية المضمون والشكل انعكاس لجدلية العلاقة بين الذات المبدعة والمجتمع:

- فالشكل ← يبرز نتيجة للتفاعل الخاص والخلاق بين الأديب وظاهرة اجتماعية هي اللغة ← الأسلوب الخاص (بالمعنى العام للأسلوب).
- والمضمون ← نتيجة للتفاعل الخاص والخلاق بين الأديب والظواهر الاجتماعية والحياتية ← موقف خاص.

وعند نقد العمل الأدبي وتقويمه لا بد من البحث عن درجة التجاذب والتوازن الوظيفي بين المضمون والشكل [التوازن بين وظيفة كل منهما وأثرها في الاخر]. أي ألا يطغى أحدهما على الآخر لأن هذا يضعف تفاعلهما وتجاذبهما وبالتالي يضعف العمل ووحدته وتماسكه ووظيفته الجمالية التأثيرية.

فالتوازن بين عناصر النص يسهم في ارتقائه فنياً وجمالياً. أما هيمنة أحدهما على الآخر وبروزه أكثر مما ينبغي فإنه يحدث خللاً في كيان النص [من مثل بروز الفكرة أو

الدلالة وانكماش التصوير، أو بروز التصوير والرموز وتلاشي الفكرة أو الدلالة].

ويبدو أن مقياس التوازن الوظيفي – الذي ستتضح ماهيته وجدواه عند عرض الأمثلة التطبيقية – يطمح إلى تجاوز ثنائية المضمون والشكل. ويمكن بيان ذلك فيما يأتي:

- **تجاوز ثنائية المضمون والشكل:**

تعني «الثنائية» أن العمل الأدبي يتكون من مظهرين غير منفصلين وغير متطابقين. إذ لا يمكن الحديث عن المضمون بعيداً عن الشكل ولا عن الشكل بعيداً عن المضمون (وهذا يعني أنهما غير منفصلين)، ومن زاوية أخرى لا يمكن عدهما متطابقين، إذ لو كانا متطابقين لكانا شيئاً واحداً. ولهذا يمكن القول إنهما متلاحمان، وتعدد مستويات النصوص الأدبية وتنوعها يؤكد أن هذا التلاحم نسبي أي يخضع لدرجات متفاوتة يمكن قياسها. فإذا هيمن أحدهما على الآخر أخل ذلك بوظيفة كل منهما، أي أخل بتلاحم النص ووحدته وتوازنه وتماسكه وقوته.

❁❁❁

ولبيان ما تقدم يمكن الوقوف عند نماذج شعرية متنوعة (ممثلة)، وننتهي بالوقوف عند قصيدة كاملة:

- نموذج أول:

يقول الشاعر «صلاح عبد الصبور» في قصيدته «الألفاظ»:

«إن الألفاظ ثمار الأشجار

أبهى ما تحمل من نوار

وكما أن الشجر الطيب

يعطي ثمراً طيب

فالإنسان الطيب

لا ينطق إلا اللفظ الطيب ... الخ»

يلاحظ هنا بروز الأفكار ووضوحها الشديد وإمكانية استخلاصها بيسر، وبالمقابل محدودية الإيحاء وانزواء التصوير، فالقصيدة وعظية إرشادية، تعتمد على القياس الذهني الجاف [الذي يستدعي المنطق الصوري الأرسطي: كل إنسان فان. سقراط إنسان: سقراط فان] وهذا ما جعل قدرتها على تحريك المشاعر الضعيفة وطاقتها التأثيرية محدودة وكل هذا نتيجة لهيمنة المضمون (الوعظ والإرشاد) الذي أصاب كيان القصيدة الفني بالخلل. فالقصيدة تفتقد للتوازن الوظيفي، وهذا ما جعلها مسايرة لمنظومة القيم السائدة وغير قادرة على الكشف عن حقيقة فنية جديدة.

ويتجلى الاختلاف في المفاهيم والمواقف النقدية والمقاييس إذا عرفنا أن قصيدة «عبد الصبور» ستبدو قصيدة جيدة من خلال مقياس المضمون لأن فكرها وهدفها ينسجم مع منظومة الأخلاق والدعوة إلى الفضائل والمعاني السامية.

• نموذج ثان :

قال الشاعر «محمد الفيتوري»:

وستبقى أرض إفريقيا لنا   فهي ما كانت لقوم غيرنـا

وسنهديها إلى أحفادنا   وسيحمون علاهـا مثلنـا

فاسلمي يا أرض إفريقيا لنا   اسلمي يا أرض إفريقيا لنـا

فموضوع القصيدة موضوع نبيل، إذ تدعو إلى التمسك بالأرض والذود عن الوطن، لكنها تعاني من خلل كبير يتمثل في بروز الأفكار وهيمنة الأسلوب التقريري المباشر، وبالمقابل اختفاء التصوير والإيحاء.

• نموذج ثالث:

ويمكن أن نقف عند نموذج يختلف عن النموذجين السابقين، إذ نقرأ في قصيدة «رؤيا» لبدر شاكر السياب:

«أيها الصقر الإلهي الغريب

أيها المنقض من «أولمب» في صمت المساء

رافعاً روحي لأطباق السماء

رافعاً روحي – غنميداً جريحاً

صالباً عيني – تموزاً، مسيحاً ... الخ»

ونلحظ حشداً من الصور والرموز الأسطورية المكدسة التي تحجب الدلالة المتوخاة. وقد تدفعنا هذه الصور والرموز إلى البحث عما توحي به، فنعرف أن «الأولمب» موطن الآلهة عند الإغريق، وأن «غنميد» راع يوناني أحبه زيوس كبير الآلهة فأرسل صقراً اختطفه وطار به، وأن تموزاً والمسيح رمزا الفداء، لكن هذه المعرفة لا تمكننا من استنباط «الرؤيا» أو «الرؤية» بسبب هيمنة التصوير والترميز والتشكيل وتقلص الدلالة. مما يعني غياب التوازن الوظيفي.

• نموذج رابع:

يتمثل في قصيدة عنوانها «الشاعر» ألقاها «أدونيس» في مهرجان الشعر العالمي:

«نفل نار شوك وطيور

والغيوم على عهدها

بسط تتمزق في الريح، أرض

أتهجى أساريرها

شجراً يتنبأ، هذي خطاهم

ترصد، ها هم

يهجمون، ومن كل صوب

يمدون أشراكهم

والمكان دم نافر

قل لي الآن، ماذا ستفعل، من أين تأتي،

إلى أين تذهب، يا أيها الشعر؟»

وتنطوي قصيدة أدونيس على تركيبات جديدة، وعلاقات لغوية غير مألوفة، وصور مركزة توحي ولا تدل، ورموز مكثفة تستعصي على التحليل أو التأويل، وضمائر لا تعود على أحد (خطاهم، ها هم، يهجمون، أشراكهم ...)، وتجريد يقطع كل الخيوط مع أي مرجعية !! وقد يكون هدف القصيدة الإيحاء المجرد وخلق مناخ ما والهروب من تجسيد أية دلالة، للتعبير عن غموض العالم، لكن الغموض هنا يبدو غموضاً مغلقاً. وهو أمر يؤكد هيمنة التصوير والترميز والإيحاء وانزواء الدلالة. وبهذا تفتقد القصيدة إلى التوازن الوظيفي، على الرغم من الأخذ بعين الاعتبار لمفهومها الخاص للشعر ولمنطلقاتها الخاصة المتعلقة بجماليات التلقي.

• نموذج خامس:

ويتمثل في قصيدة كاملة للشاعر «عبد العزيز المقالح» تتوافر على تفاعل وتلاحم وتوازن وظيفي بين عناصرها وأجزائها ومقاطعها المتعددة والمتنوعة والمتضافرة: بدءاً من عنوانيها الرئيسي والفرعي مروراً بصورها وإشاراتها الأسطورية الخفية وانتهاءً بنسيجها اللغوي وطاقاتها الإيحائية العالية. وهي قصيدة تؤكد – كما سيتضح – أن التوازن الوظيفي بين المضمون والشكل ليس أمراً مطلوباً لذاته، إذ يجسد عند تحققه تواصلاً أكبر مع القراء إذ يكشف حقائق فنية جديدة مهمة تتغيا تجاوز منظومة القيم السائدة مما يحقق المزيد من التأثير والإمتاع والإقناع:

حوارية عن الفقر ...

«لو كان الفقر رجلاً لقتلتُه»

علي بن أبي طالب

الشاعر:

من يقتله ...؟

ها هو ذا يرتاد الحارات المقهورة

ممتطياً فرس الجوع

وممتشقاً سيف الأحزان

يذبحنا أطفالاً وشيوخاً

يحيا في الأقبية السوداء

يتجول في الأحياء المزدحمة

لمَ لَمْ تقتله يا بن أبي طالب ؟!

سيفك كان طويلاً

يخرج من صفحات القرآن

سيفي ما أقصرَه

كلماتي ما أقصرَها

يخرج من شفتيّ إنسان

لا حول له ولا شان

علي بن أبي طالب:

سيفي كان طويلاً

لكن الفعل قصير

فليغفر لي سيفي،

شفتاه الظامئتان لكأس طافحةٍ بدماء الفقراء

لم ترتعشا يوماً

لم تغتسلا بمياه الشفق الأحمر

يا ويلي ضيعت الأيام سدى

لم أتبين في الظلمة وجه الخصم

كان الفقر فتىً إقطاعي الدّم

يحيا في قصر مسحور الشرفات

يتزوج خمساً

يستحلب أشجار «القات»

إذ كنا نبحث عنه بين الفقراء

الشاعر:

هل كان الموت طريق الفقر؟

أم كان الفقر طريق الموت؟

علِّمنا يا ابن أبي طالب مما علَّمك الله

علي بن أبي طالب:

الموت الفقر

الفقر الموت

من يسلبك اللقمة

يسلبك الروح

من ينزع عنك الثوب

ينزع عنك الجلد

هذا «ألف الأشياء»

«أبجد أسفار العمر».

ويمكن ملاحظة أن استخلاص الرؤية الشمولية للقصيدة لا يتم إلا بعد مكابدة القارئ وتحليله الصور والرموز ورصد الدلالات الجزئية التي تتصف بالانسجام والاتساق، وكل هذا يؤكد أن القصيدة تنطوي على نوع من الغموض والترميز، لكنهما ليسا مجانيين إذ هما غموض وترميز موحيان وينطويان على دلالات ومعارف فنية جديدة.

ويمكن ملاحظة التوازن الوظيفي في القصيدة من خلال تأمل الملاحظات الموجزة الآتية:

أولاً: تدور القصيدة حول محور واحد بدءاً من العنوان وحتى آخر سطر شعري فيها، يتمثل في تصوير الصراع الحاد بين الفقراء والأغنياء، وفي تجسيد حلم الإنسانية بالعدالة والحرية.

ثانياً: تؤكد القصيدة أن هذا الصراع صراع قديم جديد، أو صراع متجدد الأدوات والأساليب والأطراف والرؤى. وتبدو المعركة اليوم أشد ضراوة بعد تحول السيف ومعه الفرس عن دورهما المعهود (الشجاعة والإقدام ومواجهة الظلم ونصرة العدل والمظلومين)، ليصبحا خانعين وخاضعين للجوع والأحزان.

ثالثاً: تكشف «حوارية» القصيدة عن حقيقتين جديدتين مهمتين:

١. القضاء على الفقر مهمة صعبة. لكنها ممكنة شريطة أن لا يتم التوجه إلى الأحياء الفقيرة وأقبيتها البائسة وإنما بالتوجه إلى الأحياء الأخرى المقابلة:

سيفي وأنا، كنا نبحث عنه بين الفقراء

في ساحات الجوع المكتظة

ها هو ذا يزرع أشجار البؤس

يبيع رماد الدمع

من يرغب منكم في قتل الفقر

فليقتله – هنا – فوق موائد أصحاب المال

في سهرات «التانجو»

في حفلات الأزياء ... الخ.

٢. الكلمات ومعها «الأقوال» المأثورة وربما القصائد قصيرة وعاجزة عن تغيير الواقع وانصاف المظلومين، لكن الكلمات والقصائد قد تخدم فعل العدل والحرية.

رابعاً: يتفاعل عنوانا القصيدة الرئيسي والفرعي مع متن القصيدة، وينتج عن هذا التفاعل دلالات فياضة بالمعاني الشعرية الجديدة:

١. فالعنوان الرئيسي «حوارية عن الفقر» يوحي بأن «الحوارية» – وليس الحوار – تؤكد استمرارية الصراع. واستخدام الحرف «عن» وليس «مع» يؤكد وجود مسافة بيننا وبين الفقر، فالحوار ليس مع الفقر لأن الفقر ليس صديقاً يمكن أن نحاوره.

٢. أما العنوان الفرعي المستمد من الماضي والتراث والمتمثّل في قول علي بن أبي طالب «لو كان الفقر رجلاً لقتلته»، فيجسد دلالات عديدة منها:

أ. أن الصراع بين الفقراء والأغنياء صراع قديم.

ب. يوحي العنوان الفرعي بمعنى مألوف متداول هو ضرورة القضاء على الفقر، لكن متن القصيدة يلقي بأضواء جديدة عليه ليصير موحياً بالعجز:

سيفي كان طويلاً

لكن الفعل قصير

فليغفر لي سيفي ... الخ.

خامساً: يتكون الهيكل العام للقصيدة من أربعة مقاطع حوارية، إذ يدور الحوار بين شخصية «الشاعر» وشخصية «علي بن أبي طالب» وهو ما يؤكد سمة التركيب بين الشعري والمسرحي والغنائي والدرامي، وظاهرة التركيب ملمح مهم من ملامح التلاحم والتناغم في بناء القصيدة برمتها.

سادساً: وتأتي ظاهرة توظيف التراث في القصيدة لتدل على الاتصال بين الماضي والحاضر والتواصل بين التراث والمعاصرة وهو أمر يمنح الدلالات العامة للقصيدة صفة الشمول والكلية.

سابعاً: ويمكن ملاحظة تضافر الصور المفردة وانسجامها وجدتها وقدرتها على تجسيد دلالات مهمة توحي بحدة الصراع وبتغير الأحوال وتعقد المواجهة:

من يقتله ...؟

ها هو ذا يرتاد الحارات المقهورة

ثامنا: يلاحظ أن لغة القصيدة لغة مشعة، فمفرداتها وتراكيبها وعلاقاتها مصفوفة ومنتقاة بعناية، فالفقر «يرتاد» و«يمتطي» و«يمتشق» و«يذبح» و«يحيا» و«يتجول» و«يزرع أشجار البؤس» و«يبيع رماد الدمع»، والسؤال «من يقتله...؟» يدل على الاستنكار والتعجب لكنه سؤال يحث على القيام بفعل القتل. أما السؤال:

لِمَ لَمْ تقتله يا بن أبي طالب ؟!

سيفك كان طويلاً

يخرج من صفحات القرآن

فيؤكد عجز «بن أبي طالب» عن قتل الفقر، لكنه ينطوي على التعجب كأنه يقول: لِمَ عجزتَ عن قتله وأنت مَنْ أنت؟! أما خروج «السيف» من صفحات القرآن فيدل على أن الكلمة الإلهية سيف يجب أن ينال كل ظالم، وأن المواجهة مع الفقر والظلم يجب أن تتم باسم الدين، وربما كان السؤال – وما تلاه – يوحي بسؤال آخر: لِمَ لا تتم المواجهة باسم الدين ؟!

• كلمة أخيرة:

يتضح مما تقدم كله أن قضية العلاقة بين مضمون النص وشكله من قضايا النقد الأدبي التي حظيت باهتمام النقاد والباحثين عبر المراحل المتعددة. وأن من مهمات الناقد الأدبي البحث عن مدى التلاحم النسبي بين المضمون والشكل. وأحسب أن مقياس التوازن الوظيفي يراعي: الصفات النوعية للنص الأدبي، والنظرة الموضوعية والشمولية للنص، والعلاقة الجدلية بين الكل والأجزاء المكونة له، ويحرص على تأكيد حقيقة مهمة هي أن جمال النص ينبع من تجاذب المضمون والشكل واتحادهما في بوتقة واحدة. وأن قوته وتأثيره تكمن في توازن عناصره وتفاعل أجزائه.

المصادر والمراجع:

ولمزيد من الاطلاع يمكن النظر في المصادر والمراجع الآتية التي استفدتُ منها:

١. بدوي طبانة: قضايا النقد الأدبي، دار المريخ، الرياض، ط٣، ١٩٧٤م.

٢. سهير القلماوي: في النقد الأدبي، دار المعرفة، القاهرة، د.ت.

٣. صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، ١٩٧٨م.

٤. طه حسين: خصام ونقد، دار العلم للملايين، بيروت، ط٦، ١٩٧٥م.

٥. عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٢م.

٦. فيشر، إرنست: ضرورة الفن، ترجمة ميشال سليمان، دار الحقيقة، بيروت، د.ت.

٧. كروتشيه، بندتو: المجمل في فلسفة الفن، ترجمة سامي الدروبي، دار الأوابد، دمشق، ط٢، ١٩٩٧م.

٨. محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي؛ بين القديم والحديث، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧٩م.

٩. محمد عبد السلام كفافي: في الأدب المقارن، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧٢م.

١٠. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٣م.

١١. محمد مندور: في الميزان الجديد، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٣م.

الفصل الثامن

مقياس الالتزام
«رؤية معاصرة»

مقياس الالتزام
«رؤية معاصرة»

ما المعنى العلمي الدقيق للالتزام؟ ومتى ظهر المفهوم والمصطلح؟ وهل ينطوي على بُعد معرفي في فلسفي يضيف جديداً إلى نظرية الأدب، أم تراه مفهوماً «حديثاً» يُعدّ امتداداً «أخلاقياً» لما يجب أن يكون عليه الأدب في عصرنا؟ وكيف تعامل معه خصومه؟ بل كيف فهمه معظم أنصاره؟ وإذا كان «الالتزام» مقياساً للتمييز بين الأدب الجيد وغيره، فهل تراه يحصر اهتمامه بموقف الأديب أم أنه يمتلك مواصفات عديدة للنص الأدبي الأكثر قدرة على التعبير عن حركة الواقع واستشراف المستقبل؟!.

وأحسب أن الإجابة العلمية عن هذه الأسئلة – وغيرها – ستعيد الأمور إلى نصابها، مثلما ستعيد الاعتبار لهذا المفهوم التي تم التعامل معه – من خلال نظرة جزئية – من قبل خصومه وأنصاره على السواء. كما ستعيد الاعتبار لمفهوم «الواقعية» المرتبط به والذي كثيراً ما تمت المطابقة – التعسفية – بينه وبين «الطبيعية».

وبداية لا بد من التأكيد أن مفهوم «الالتزام» مفهوم حديث في حقل الأدب والنقد، إذ ظهر في العقود الأولى من القرن العشرين، التي شهدت تغيرات اجتماعية وسياسية واقتصادية بارزة ومنعطفات حادة (الحرب الكونية، الثورة الاشتراكية) تركت آثاراً لا يمكن إنكارها على صعيد نظرية الأدب والنقد.

ويمكن القول إن «الالتزام» – بمثابة فلسفة جديدة للأدب كما سيتضح – إذ يرتبط بنشأة الأدب وماهيته ودوره، وعلاقته بنظام الواقع (صراع القوى الاجتماعية وتطوره التاريخي) وعلاقته بنظام التوصيل (جماليات التلقي).

ولهذا لا ينحصر «الالتزام» بالإجابة عن السؤال «لمن يكتب الأديب؟» ولا عن السؤال «عن أية فئة يكتب؟» – كما يتوهم كثيرون – بل يهتم فوق هذا بالسؤال «كيف يكتب الأديب؟». ولا شك أن السؤال الأخير يحيلنا إلى جماليات النص ومستوياته المتعددة، وهذا ما يجعل من الالتزام مقياساً.

وأحسب أن المفاهيم الجديدة تولد مصطلحات جديدة، أو مصطلحات ذات أجهزة مفاهيمية جديدة. لهذا فإن مصطلح «الالتزام» مصطلح أدبي ونقدي جديد، لم يستخدمه الأقدمون ولم يعرفوه. والملاحظ أن معظم استخداماته الحديثة قد تمت بعيداً عن منظوره الفلسفي أو أسسه المعرفية الجمالية، ولهذا تم التركيز – لدى خصومه ومعظم أنصاره – على النتائج المترتبة على مفهومه للأدب والجمال بعيداً عن المقدمات أو المنطلقات الفلسفية:

- فهناك من استخدم الالتزام بمعنى الانتماء، فالأديب الملتزم هو الأديب المنتمي. وهي معادلة عامة وفضفاضة ومُضللة إذ لا يوجد أديب غير منتم بالمعنى العام للانتماء، لسبب بسيط ومهم وهو أن الأديب – أي أديب – لا يمكن أن يكون محايداً أو غير منحاز لشيء ما، أو فكرة ما، أو رؤية خاصة للعالم. فعمر بن أبي ربيعة وأبو نواس ونزار قباني أدباء منتمون بالمعنى العام. ولا شك أن موضوعات الانتماء: للمرأة، أو الخمرة، أو الوطن والنضال، لا تعني تغيراً في آليات الانتماء، بمقدار ما تدفع إلى التمييز بين هذه الموضوعات من منظور أخلاقي لا علاقة له بفلسفة الفن أو جماليات الأدب.

- وهناك من حصر معنى الالتزام بتأكيد العلاقة بين «الأدب والحياة»، أو بين «الأدب والمجتمع» أو «تسخير الأدب في خدمة المجتمع»، ويذكر هؤلاء مقولة ماثيو أرنولد الشهيرة «الأدب نقد الحياة» التي سبقت ظهور المصطلح وتبلوره بعقود طويلة. ومن المفيد أن يذكر المرء أن ماثيو أرنولد لم يوضح العلاقة بين الأدب والحياة الاجتماعية، إذ كان همه ينصب على الرسالة «الأخلاقية» للأدب.

- وهناك معنى آخر للالتزام يتصل بالعلاقة بين الأدب والقراء، فالأدب الملتزم من وجهة نظر هؤلاء هو الأدب الذي يكتب للعامة لا للنخبة، وتحديداً الذي يكتب للفقراء والبسطاء والمضطهدين. ومناقشة هذه القضية بتفصيل تحتاج إلى صفحات، ويكفي أن يشير المرء هنا أن الأديب – أي أديب – يطمح أن تصل تجربته إلى أوسع جمهور ممكن، أضف إلى ذلك أن الأديب الملتزم يمكن أن يتوجه في أدبه – في مرحلة ما، أو في لحظات تاريخية محددة – إلى الطليعة التي تقود الجماهير والعامة لتحقيق أهدافها.

- ومن الغريب أن يصنف هؤلاء النقاد الأديب الروسي «ليو تولستوي» ضمن النقاد الواقعيين الاشتراكيين بعد صدور كتابه «ما الفن؟» الذي حظي بشهرة واسعة. مع أن كتابه صدر عام ١٨٩٨م، أي قبل أن يترسخ النقد الماركسي في روسيا، ويبدو أن الذي [illegible] هؤلاء إلى تصنيف ما كتبه تولستوي ضمن «الواقعية الاشتراكية»، دعوته إلى

- لا شك أن تولستوي [illegible] يتمثل في العمل على إسعاد كل الناس، لا أن يكون الفن محصوراً في فئة بعينها، ولا بد أن يؤكد المرء هنا أن آراء تولستوي برمتها لم تقم على دعائم الفلسفة الواقعية المادية، وإنما أقام دعائمها على روح الدين المسيحي، إذ رأى «أن الشعور الديني هو أساس الفن العظيم دون أن يعني التعصب الديني»، كما أن آراءه تنفي أن يكون للأدب والفن علاقة بالواقع الاجتماعي الاقتصادي لأن هدفه فقط (هدف الفن) هو أن يوصل إحساساً. فآراء تولستوي لم تخرج عن إطار الفلسفة المثالية، إذ تنطلق من منظور ديني أخلاقي. وواضح من كل هذا أن تصنيف أولئك النقاد لآراء تولستوي وإدراجها ضمن الواقعية الاشتراكية. يدل على رؤية هؤلاء النقاد للالتزام من منظور أخلاقي.

- ومن ضمن النظرات الجزئية أو النظرات الأحادية للالتزام تلك النظرة التي ترى أن الالتزام يعني في جوهره الإلزام أي إلزام الأديب بمعالجة موضوعات معينة وقضايا تمس مشكلات الطبقات الفقيرة والبائسة، وهذا الإلزام يؤدي إلى تقييد حرية الأديب بل ووضع قيود صارمة في وجه الأدب الطليق الذي ينفر من الحدود والقيود.

لكن الالتزام ومعاييره – كما سيتضح – ليس مجموعة من القوانين الخارجية التي يطالب الأديب بالتقيد فيها وإلا عُدَّ أدبه ضعيفاً أو خارج إطار الأدب – كما آمن

الكلاسيكيون. فمفهوم الالتزام المرتبط بالفلسفة المادية الجدلية أبعد ما يكون عن صوغ قوانين خارجية سرمدية ثابتة. هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فإن الالتزام يتيح كامل الحرية للأديب في الانتقاء والاختيار، اختيار الموضوعات والأساليب والأدوات والتقنيات. لكنه يرى أن العمل الأدبي القيِّم - الذي ينمّ عن حُسن الاختيار كما ينمّ عن خبرة صاحبه وثقافته ورؤيته للفن الأصيل - هو العمل الذي يكشف حقائق فنية جديدة تزيد من فهمنا لأنفسنا وللعالم الذي نعيش.

- ويرى خصوم الالتزام أن اهتمامه بالطبقات الشعبية الفقيرة البائسة سيؤدي بالأدب إلى معالجة المشكلات اليومية والسطحية وهو أمر يهبط بالأدب وقيمته ومكانته الرفيعة. ومع أن هؤلاء - يؤكدون في مواضع أخرى - أن الأدب الرفيع لا يستمد جماله ورفعته من الموضوعات أو المشكلات التي يعالجها - فإن المرء يمكن أن يؤكد بأن مثل هذه المشكلات «اليومية» أو «البسيطة» التي تمس صورة من صور الحياة التي يحياها الناس يمكن أن تتحول بيد الأديب الذي يستحق هذه التسمية إلى موضوعات جوهرية أو قضايا ذات أبعاد تصور وضع الإنسان وعلاقته بالزمان والمكان والعالم.

- ولا بد أن يشير المرء إلى تلك المناظرات والحوارات التي دارت بين نقادنا الكبار من مثل: طه حسين ورئيف الخوري وحسين مروة ومحمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس، التي أغنت الحركة النقدية العربية وأسهمت في دفعها خطوات مهمة على طريق فلسفة الأدب والنقد.

فطه حسين مثلاً يرى بأن الأدب لا غاية له، بل هو غاية في نفسه. ويصف الأدب الملتزم بـ «الأدب المُوجَّه» ويقصد بالمصطلح الأخير أن التوجيه يأتي من إرادة خارجية تفرض على الأديب موقفه وفلسفته ومذهبه وموضوع عمله الأدبي !!.

أما رئيف خوري وحسين مروة ومحمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس فهم الذين رسّخوا مفهوم الالتزام في حقل النقد العربي الحديث من خلال جهودهم وكتاباتهم المتنوعة ودفاعهم الدؤوب عن مقولات النقد الماركسي عامة. ويبدو أن السياق التاريخي في الوطن العربي قد فرض شروطه على رؤية المفهوم وأبعاده لدى نقادنا الكبار. فقد

ظهر المفهوم في الوطن العربي في أوائل الخمسينات حيث الحرب الكونية قد وضعت أوزارها بعد أن خلفت آثاراً جسيمة، وحيث هزيمة العرب في فلسطين من جهة وحيث النهوض القومي الشامل من جهة ثانية. أضف إلى ذلك مجابهة المفهوم لمقولات «الفن للفن». هذه الأجواء والأحوال جعلت أنصار الالتزام ينظرون إليه من منظور سياسي / أخلاقي أكثر بكثير من المنظور الفلسفي الجمالي. ويكفي أن يشير المرء هنا إلى أن المفكر والناقد «حسين مروة» الذي بذل جهوداً متميزة في إرساء المفهوم وتداوله – في خمسينيات وستينيات – القرن العشرين، يرد على مقولات طه حسين ووصفه الأدب الملتزم بالأدب الموجّه – كما تقدم – بمقالات عديدة، يضع عنواناً لإحداها هو: «قضايا الأدب الموجه في حقيقتها العلمية» يستشهد فيها بأقوال ماركس وانجلز ولينين. ويفرق بين أدب موجه واعٍ وأدب موجه غير واعٍ. ويخلص إلى أن الأدب الموجه الواعي (أي الملتزم) يكتب «بدافع الشعور بالتبعة الوطنية والفكرية عند كل كلمة نكتبها، لأننا نكتب معبرين عن حياة شعبنا، عن مطامح هذا الإنسان الذي يناضل في سبيل سعادته وكرامته وطمأنينته. فمن واجبنا إذن أن نسأل أنفسنا عن الحرف والكلمة. وأن نعرف أثرهما في البناء والهدم. في التقدم أو الرجعة. في توضيح السبيل إلى المستقبل المشرق أو في إلقاء الظلام واليأس على جوانبه». فالكتابة بدافع «الشعور بالتبعة الوطنية والفكرية» أو «الواجب» تحدد المنظور السياسي والأخلاقي. وفي محاولة التصنيف بين أدب وآخر تراه يستخدم مصطلحات سياسية واضحة، أي معايير لا تتلاءم مع الصفات النوعية للأدب، ويمكن ملاحظة ذلك في مثل قوله «ولكن هنا قضية: إذا كان الأمر هكذا في الأدب، أي إذا كان أدب يُعد أدباً موجهاً. فأين الحدود الفاصلة بين أدب تقدمي وأدب رجعي»!!

وفي معرض حديثه عن الالتزام والإلزام وحرية الأديب. نراه يتخذ موقفاً تغلب عليه السياسة واللغة الانفعالية الخطابية: «وفي هذا الضوء من القضية، قضية الأدب الموجه الواعي، تبرز قضية الحرية. حرية الأديب. فإذا هي محاطة بغشاوات من التضليل المقصود .. فأية حرية يريدون؟. إنه لا حرية للأديب التقدمي في العالم الرأسمالي، ما دامت الفئات التي تستثمر الكادحين تناصبه العداء حفاظاً على نظامها الاستثماري، وحفاظاً على بقائها.. وفي العالم الاشتراكي، هل يدعون الحرية للأديب الرجعي يخرب ويهدم ويفسد، والشعب كله يقف له بالمرصاد؟!. يقول لينين ... الخ».

• الأسس الفلسفية والمعايير النقدية:

يؤكد مفهوم الالتزام ارتباط الأدب عامة بالبنية الاجتماعية الاقتصادية، ويرى أن أي تغير في البناء الاقتصادي الاجتماعي (علاقات الإنتاج) يستتبع بالضرورة تغيراً في الرؤية لمفهوم المجتمع، والإنسان، واللغة، والأدب والقيم ... الخ وهو ما يؤدي بالضرورة إلى تغير في الأشكال الأدبية من حيث الموضوعات والأساليب والأهداف، وهذا يعني أن الأدب انعكاس للواقع الاجتماعي. (ويمكن التوسع في مفهوم الواقع ليشمل تفاصيل الحياة ونثرياتها). لكنه لا يعني في الوقت ذاته أن الأدب مجرد تابع ومتلق للظروف الخارجية لأنه ظاهرة متطورة أي تؤثر وتتأثر بالعلاقات الاجتماعية (وهذا مبدأ مهم من مبادئ

وتجاوزها لبناء مجتمع أفضل. اي ان بعض الاعمال تنطوي على رؤية ... اصلاحية وأخرى تنطوي على رؤية تجاوزية وهنا يصبح الانعكاس أنواعاً، فهناك انعكاس طبيعي (مزيف) وانعكاس واقعي (صادق). وهذا يعني أن الانعكاس ليس آلياً ولا متوازياً ولا بسيطاً وانما هو عملية متداخلة ومعقدة ومركبة.

وهذا يعني أن الأعمال الأدبية لها صلة بالواقع لكنها ليست كلها واقعية. وإغفال هذه الأسس الفلسفية أدى إلى تعرض مفهوم الالتزام ومعه مفهوم الواقعية إلى الفهم الخاطئ والتشويه – كما تقدم – فالمفاهيم الشائعة خطأ أن العمل الواقعي هو الذي يصور أحداثاً وقعت بالفعل (وهو ما يساوي بين الواقعية المادية والواقعية الطبيعية) وأن الالتزام يعني مطالبة الأديب بتصوير الأحداث والمشاكل الاجتماعية أي أن يوقف أدبه على تصوير الهموم الاجتماعية وأن يتخلى عن همومه الذاتية، وبهذا المعنى فإن الالتزام يتوازى ويتداخل مع النقد الأخلاقي أي يصبح قضية أخلاقية، فالناقد الأخلاقي يطالب الأديب بالالتزام بالأخلاق، والناقد الواقعي يطالب الأديب بالالتزام بتصوير الهموم الاجتماعية.

وهنا يصبح الالتزام – بالفعل – بعيداً عن إطار النظرية وفلسفة الفن. ولكن بناء على ما قلناه سابقاً فإن مفهوم الالتزام ومفهوم الواقعية يصبح لهما معنى آخر يتصل بل ينبع من فلسفة الفن، هذا المعنى يتمثل في أن الالتزام وتصوير القضايا الجوهرية في حركة الواقع والكشف عن القوانين التي تتحكم بحركة القوى الاجتماعية وتوجهاتها، أمر يرتقي بالعمل الأدبي من الناحية الفنية والجمالية ومن ناحية طاقته على التأثير. وبعبارة أخرى يمكن القول بأنه كلما انغرس الأديب بتصوير العلاقات الاجتماعية من داخلها حقق لأدبه ارتقاءً وسمواً فنياً، وبالمقابل فإن تصوير العلاقات تصويراً هامشياً أو سطحياً خارجياً (بتزييفها، أو تجميلها، أو إغفال الجوهري أو الهروب منه) أمر يهبط بالأدب والفن. وأحسب أن مفهوم الالتزام بهذا المعنى يلقي بأضواء ساطعة على مسألتَيّ التشاؤم والتفاؤل، ويتحول إلى مقياس للتمييز والتقدير والمفاضلة بين الأعمال.

• دور الفرد المبدع:

لكن القضية لا تنتهي عند ما تقدم، بل إن كل ما تقدم يثير أسئلة متعددة من مثل: هل يحجب الالتزام دور الأديب الفرد ويحد من حريته ويحوله إلى مجرد بوق للمبادئ والأفكار؟ بعبارة أخرى: أليس الأدب استخداماً خاصاً للغة؟ وما دور الفرد المبدع الذي يتميز عن غيره من الناس؟!.

تنطلق فلسفة الالتزام من مفهوم جديد وخاص للإنسان، فالإنسان ليس مجرد عقل يضاف إلى مجموعة من المقاييس الأخلاقية (الكلاسيكية) وليس هو في جوهره ظاهرة وجدانية (الرومانسية) أو حيوان سلبي خلقته الوراثة والبيئة (المدرسة الطبيعية) ولا هو لغز مبهم (الرمزية)، بل هو عضو في جماعة أو مجموعة من العلاقات الاجتماعية في التحليل الأخير. إذ لا وجود للفرد المطلق لأن الفرد خارج المجتمع هو خارج نفسه. والأديب لا يبدأ من الصفر فهناك مواد سابقة مثل اللغة والعادات والتقاليد والقيم والموروث ودرجة التطور الاجتماعي والأدبي والثقافي. كل هذه الأمور تؤثر في الأديب أي أنه يتأثر بالجماعة أو الطبقة التي ينتمي إليها كما يؤثر فيها، ثم إنه يقدم إنتاجه الأدبي إليها، والأديب حين يكتب ويبدع فلكي يعبر عن علاقته بالواقع أو المجتمع أو العالم، إنه يشعر أن هناك خللاً ما في تلك العلاقة، وهذا ما يدفعه إلى تجسيد رؤية جديدة للمجتمع

أو العالم من خلال إبداعه الأدبي.

صحيح أن الأديب هو الذي ينتج العمل الأدبي ويبدعه ولكن لولا المجتمع لما استطاع أن يفعل. إن الإبداع فعالية فردية / اجتماعية وإن بدا فردياً للوهلة الأولى. إن الأديب وفي اللحظة التي يكتب فيها ليتصل بالآخرين ينتقل فعله من الإطار الفردي إلى الإطار الجماعي أو الاجتماعي، فهو حتى لو كان معزولاً في حجرة لا يستطيع إلا أن يفكر في الآخرين ويحاورهم. بل إن حواره الداخلي مع ذاته يحاول أن يكتبه ويتوجه به إلى الآخرين. إن العمل الأدبي نتيجة جهد فردي متميز لكن حصيلته الفكرية والشعورية مستمدة من علاقة الأديب بالمجتمع الذي يعيش فيه.

وطالما أن الأديب عضو في جماعة يؤثر فيها ويتأثر بها. وطالما أنه يكتب لكي يعبر عن علاقته بالمجتمع فإن مشكلته الخاصة جزء من مشكلة الجماعة بالتحليل الأخير. فهو يمزج الذاتي بالموضوعي والخاص بالعام أو الفردي بالجماعي لكي يحقق لتجربته الأدبية شرطاً أساسياً من شروط نجاحها يتمثل في التواصل مع القراء.

• الالتزام/واللغة/والأسلوب:

الأدب استخدام خاص للغة، وهذا تعريف عام لا يثير حفيظة أحد. لكن الاستخدام اللغوي يتعدد بتعدد الأهداف. فاللغة قد تعبر عن العواطف والأفكار وقد تصور وتحجب وتزيف.

والأديب في كل هذه المستويات وغيرها يتعامل مع ظاهرة اجتماعية وأسلوبه الخاص نتاج للتفاعل مع اللغة، وهذا التفاعل يتم عبر صراع ومعاناة من الطرفين.. فالأديب يجهد في كبح جماح اللغة وتطويعها لتخدم له هدفاً محدداً. والأديب أياً كان عضو في جماعة. هذه الجماعة (لا الفرد ولا حتى مجامع اللغة) هي خالقة اللغة والمفردات والرموز. لذلك لا يمكن أن يتأتى له أن يبني شكلاً أدبياً (لغوياً) خارجاً عن جماعته. فالأديب مقيد بمستوى لغوي معين يحدده الوضع الاجتماعي والاقتصادي والثقافي للمرحلة التي يعيش فيها، والأديب بلا شك يستخدم اللغة المألوفة (لغة الجماعة) بطريقة خاصة، ولكن حتى هذا الاستخدام للغة - أي الأسلوب والصياغة والتشكيل - يحدد برؤية الأديب للغة ووظيفتها ونوعية الجمهور الذي يخاطبه، والتي تعد - أي الرؤية - نتاجاً للتفاعل مع واقع ثقافي سياسي اقتصادي طبقي ينتمي إليه الأديب.

وكل هذا يوضح أن الأسلوب أو الشكل له دلالة اجتماعية، ولا شك أن مضمون العمل الأدبي هو كذلك نتيجة للتفاعل بين ذات الأديب المبدعة والظواهر الاجتماعية أو الحياتية – كما تقدم. فمضمون العمل الأدبي وشكله – إذا جاز التعبير – نتيجة للتفاعل الخلاق بين الفرد والجماعة، هذه العلاقة الجدلية تنعكس على العمل الأدبي من حيث هو كل موحد فتصبح القصيدة أو الرواية شكلاً ومضموناً معبرة عن موقف الأديب من المجتمع والعالم.

• الالتزام/والموقف من القراء:

تنظر فلسفة الالتزام إلى القارئ كمتلق ومشارك بشكل غير مباشر في عملية الإبداع الأدبي. فالأديب حين يكتب – وبديهي أنه لا يكتب لنفسه – فإنه يكتب إلى جمهور من القراء له مستواه العلمي والثقافي وذوقه ووعيه الفني، ولذلك فإنه حين يكتب لا بد أن يأخذ بعين الاعتبار كل هذه القضايا، وهذا يؤثر في تشكيل العمل الأدبي وصياغته. فالأديب الذي يتوجه بكتابته إلى الجمهور العريض غير المتجانس ثقافياً وعلمياً لا يمكن أن يكتب بأسلوب معقد غامض. بل يفرض عليه ذلك الجمهور أن يخاطبه بأسلوب يتسم بالبساطة والوضوح دون أن يعني ذلك اللجوء إلى المباشرة والتقريرية. فالبساطة لا تنافى مع الجمال والإيحاء ولا تحط من قيمة العمل الأدبي، وفي الجهة المقابلة يمكن القول بأن الأديب الذي يتوجه بأدبه إلى النخبة المثقفة أو الطليعة يكتب بأسلوب آخر. ومع أن هذه القضية تبدو معقدة إذ إن الكاتب الملتزم قد يهدف إلى الارتقاء بذوق الجمهور العريض ووعيه الفني والثقافي فيكتب بأسلوب يثير القراء ويدفعهم إلى مزيد من القراءة الواعية، فإن ما يعنينا هنا أن جمهور القراء ليس سلبياً أي ليس مجرد متلقٍ للأعمال وإنما له حضور غير مباشر أو مشاركة غير مباشرة. فالجمهور ونوعيته يتدخل – من ضمن عوامل أخرى كثيرة – في تشكيل الأعمال الأدبية وهو ما يؤكد أن عملية الإبداع الأدبي فعالية فردية / اجتماعية.

• الالتزام/ووظيفة الأدب الناضج:

تأكيد الفعالية الاجتماعية للإبداع الأدبي يعني أن الأدب تجربة إنسانية (إبداعاً ومادةً وتلقياً) والأديب يهدف من وراء تجسيد رؤيته بشكل جمالي لا لإظهار براعته الفنية أو مهارته اللغوية أو استعراض ثقافته – بل لكي نشاركه التجربة بشكل يؤدي إلى تغيير

وجهة نظرنا - كقراء - أو تعديلها أو تأكيد ما كنا نؤمن به، فالعمل الأدبي قد يغير موقف بعض القراء تجاه المجتمع أو الحياة أو العالم، وقد يعدل أو يؤكد مواقف آخرين. وحصيلة كل ذلك خلق نوع من الاتساق الفكري والشعوري في الموقف الجماعي بطريقة غير مباشرة أي من خلال الإيحاء والإيماء والتصوير. فالانسجام الفكري والشعوري بين أفراد المجتمع أو الطبقة الاجتماعية هو الجدوى الحقيقية للأدب.

فالأدب يخاطب العقل والشعور ويهدف إلى شحذ قوة الإدراك، أي استثارة الذوق وتنميته وحفزه والوعي وتنويره، وإلى فهم العالم أكثر، وإلى مساعدة الناس على إدراك واقعهم الاجتماعي وتغييره.

ومع أن فلسفة الالتزام ترى أن وظيفة الأدب تتغير من عصر إلى عصر ومن مرحلة اجتماعية إلى أخرى، فإنها تؤكد بأن للأدب الناضج المتفوق وظيفته الدائمة التي تتمثل في تحريك الإنسان بكليته فكره وشعوره، عقله وأحاسيسه، ذوقه ووعيه الجمالي، لكي يمكنه من المساهمة في تغيير واقعه الاجتماعي نحو الأفضل.

- الالتزام/وفنية الأعمال الأدبية القديمة:

ولأن فلسفة الالتزام فلسفة شمولية، فقد أولت عناية خاصة لتفسير الأعمال الأدبية المتفوقة القديمة واستمرار فنيتها عبر العصور. ورأت في هذا المجال أن استمرار فنية هذه الأعمال الأدبية القديمة وطاقتها على التأثير والإمتاع، حتى يومنا، يعود إلى قدرة هذه الأعمال على تصوير ما هو جوهري في مرحلتها، والجوهري يعني تصوير الإنسان في لحظة من لحظات تطوره ونزوعه نحو مزيد من التحرر والبحث عن عالم أفضل، وهو ما يؤدي إلى تصوير جذر إنساني مشترك في القديم والحديث، وهو ما يجعلنا نستمتع بالأعمال القديمة حتى اليوم، وبعبارة أخرى فإن هذه الأعمال قد تضمنت دلالة نسبية تتعلق بمرحلتها التاريخية الاجتماعية ودلالة ثابتة (مشتركة) تتعلق بالدلالة الإنسانية العامة، والفن الفقير هو الذي يتمضن الدلالة النسبية المحلية. أما الأعمال الخالدة - على مر العصور - فهي الأعمال التي تتضمن الدلالتين، لكن نجاحها في صياغة الثابت المشترك الإنساني إنما يتحدد بقدرتها على صياغة النسبي التاريخي المحلي: أي قدرتها على استخلاص العام من الخاص والثابت من النسبي والنموذجي من العارض.

• معايير العمل الأدبي الملتزم ومواصفاته:

يتضح مما تقدم كله أن الالتزام مقياس نقدي، يمكن من خلاله تحديد مواصفات العمل الأدبي الجيد، التي تتمثل في المعايير الآتية مجتمعة:

١. تصوير المشكلات الجوهرية لا العرضية أو الطارئة، فكلما انغرس أكثر بحركة الواقع أدى ذلك إلى ارتقائه فنياً.

٢. تصوير الظواهر (كالفقر مثلاً) من الداخل وتعليلها فنياً، لأن التعليل يسهم في الكشف عن حقائق جديدة.

٣. النص الجيد هو الذي يصور مشكلة الفرد – مهما بدت فردية – في إطار اجتماعي شامل، أي يمكن تعميمها والا فهي شاذة أو نادرة أو خاصة لا تصلح للفن إذ تفقد النص قيمته.

٤. المزج بين البعد الذاي للأديب المبدع والبعد الموضوعي.

٥. استخدام رموز شفافة لأنه يخاطب جمهوراً عريضاً غير متجانس، ويمكن استخدام رموز كثيفة بهدف الارتقاء بالوعي الفني للمتلقين. وقد يخاطب الطليعة بلغة ورموز كثيفة يحتاج فهمها وتذوقها إلى ثقافة وخبرة أدبية عميقة، وذلك حسب طبيعة المرحلة ومقتضياتها. وكل هذا يعزز حرية الأديب في الاختيار والانتقاء.

٦. أن يجسد الدلالتين المحلية النسبية والدلالة الإنسانية العامة.

٧. ينتج عن تصوير المشكلات الجوهرية وتصوير الظواهر من داخلها وتعليلها فنياً، استخدام لغة تتصف بالإيحاء والإيماء والتصوير، أي البعد عن المباشرة والتقريرية والتكلف والتصنع.

٨. النص الأدبي الجيد هو النص القادر على تحريك الإنسان بكليته وتحريك فكره وشعوره وعقله وأحاسيسه وذوقه ووعيه، ويزوده بخبرات جديدة عن نفسه وعن مجتمعه والعالم الذي يعيش فيه، أي يزيد من فهمه للعالم وظواهره ويمكنه من المساهمة في تغيير واقعه الاجتماعي نحو الأفضل.

❀❀❀

ويمكن الوقوف عند نموذجين شعريين لبيان مفهوم الالتزام وأبعاده، ولاختيار معاييره النقدية المشار إليها:

- نموذج أول:

مستمد من ديوان «محمد الدرة، شهيد الانتفاضة الفلسطينية»، والديوان من منشورات مؤسسة البابطين ويضم مئات القصائد التي وقفت عند الانتفاضة الفلسطينية وأسهم في صياغتها مئات الشعراء العرب من المحيط إلى الخليج. والديوان يضم قصائد متفاوتة في جودتها، وهو أمر يؤكد أن الناقد لا يمكن له أن يتكئ على نبل الموضوع أو موقف الشاعر ليحكم على القصيدة بالجودة وإلا لأصبحت مئات القصائد التي يضمها الديوان بمستوى فني واحد. وكل هذا يؤكد أن معايير الالتزام المشار إليها يجب أن تعتمد مجتمعة بدون أي انتقاء.

والنموذج المنتقى هنا للشاعر «عبد الرحمن محمد الرفيع»، يقول:

«باسم الدرة

شهيد الأمة

نقسم بالله وقرآنه

ألا نصفح عمن أجرم

السن بسن

والدم بدم

والبادئ بالشر الأظلم

ولنتعلم

أن عدواً

للقدس عدو للإسلام

وسلام من غير القدس

هو استسلام ...»

فالقصيدة تعالج موضوعاً نبيلاً، وتقف مع الحرية وضد الظلم، لكنها لم تنجح في التغلغل إلى جذور الظواهر (الصراع العربي الإسرائيلي ذو أبعاد عديدة)، وتصويرها من الداخل وتحليلها فنياً، وهذا ما جعلها تدور على سطح الظواهر، فجاءت لغتها تقريرية مباشرة أقرب إلى الشعارات الحماسية، كما جاءت تراكيبها مستمدة من الأقوال المألوفة والمتداولة. فالقصيدة تخلو من التصوير والترميز ولا تكشف عن حقائق جديدة ولا تضيف جديداً إلى فهمنا لطبيعة الصراع. بل تراها تقع في شرك التهديد والوعيد البلاغي التقليدي.

• نموذج ثانٍ:

ويتمثل في قصيدة كاملة للشاعر محمود درويش عنوانها «إلى أمي»، وهي مستمدة من ديوانه «عاشق من فلسطين» الذي صدرت طبعته الأولى عام ١٩٦٦م. ويمكن تحليل القصيدة من خلال مداخل عديدة، لكننا معنيون هنا بالتعامل معها من خلال مقياس الالتزام ومعاييره المشار إليها:

إلى أمّي

أحنُّ إلى خبز أمي

وقهوة أمي

ولمسة أمي ..

وتكبرُ فيَّ الطفولة

يوماً على صدر يومِ

وأعشق عمري لأني

إذا متُّ

أخجل من دمع أمي !

❀❀❀

خذيني، إذا عدتُ يوماً

وشاحاً لهدبك

..غطِ عظامي بعشب

❁❁❁

ضعيني، إذا ما رجعتُ

وقوداً بتنور نارك ..

وحبل غسيل على سطح دارك

لأني فقدتُ الوقوفَ

بدون صلاة نهارك

هَرِمْتُ، فرُدّي نجوم الطفولة

حتى أُشارك

صغار العصافيرِ

درب الرجوع ..

لعُشِّ انتظارِك !

- قصيدة إلى أمي مستمدة – كما تقدم – من ديوان محمود درويش «عاشق من فلسطين» الذي صدر عام ١٩٦٦م، وقد لقيت القصيدة حضوراً واهتماماً من قبل القراء والنقاد، ما زالا ممتدين حتى وقتنا، وقد أداها غناءً الفنان الملتزم «مارسيل خليفة»، وهو ما شكل لها حضوراً أكبر لدى الجمهور. ويبدو أن هذه القصيدة لم تفقد ألقها ووهجها حتى الآن بسبب تلقائيتها وعفويتها وبساطتها الموحية.
- تعالج القصيدة مشكلة جوهرية تتمثل في الحرية / المكان الضائع، وتتحرك – كما هو شأن معظم شعر درويش – في إطار ذاتي (العلاقة مع الأم الفعلية) وإطار موضوعي (الأم / الأرض / الوطن)، وسرعان ما يمتزج الإطاران وينصهران في بوتقة واحدة تجسد: العلاقة بين الشعر والمكان / والشعر والحرية.
- ما إن نقرأ العنوان حتى نشعر بوجود مسافة بين الشاعر / وأمه. ويأتي المقطع الأول ليجسد صوراً من الحياة اليومية التي يمنحها التشكيل الشعري الفني طاقات ودلالات جذابة. ومع ذلك فإن صور المقطع الأول توحي بمخاطبة الأم الفعلية أي أمه الحقيقية (تجربة ذاتية).
- لكن قراءة المقطعين الثاني والثالث تؤكد التحول في الدلالة دلالة الأم، إذ تصبح الأم رمزاً للأرض أو الوطن، وتنطوي صور هذين المقطعين على دلالات وإشارات تمنح القصيدة برمتها صفة الحركة، والنمو، والعفوية مع استمرار التنوع في عناصر الحياة اليومية وامتزاجها ببعض الرموز الدينية المتنوعة والإشارات الأسطورية – كما سيتضح.
- لكن وحدة القصيدة برمتها يتجلى في تصوير العلاقات (بين الذات والأم، الأم/ الذات والأم والوطن) من الداخل، الذي يمكن استخلاصه من وحدة المقاطع ووحدة الدلالة وامتزاج الفردي والجماعي، أو الذاتي والموضوعي، أو التجربة الذاتية بالتجربة العامة: فالأم تلعب دوراً مهماً في تحديد الهوية / والوطن هو الوجه الآخر للهوية أو الشخصية المهددة بالضياع. ولا شك أن تحديد الهوية يفرض تحديد الحقوق التي يمكن أن تختزل بالحرية والعدالة.
- ولا تكتفي القصيدة بهذا، إذ تعزف على وتر مهم ودقيق يتمثل في علاقة الفرد/

بالوطن، وهو وتر يخص الفلسطيني بلا شك ولكنه – وهذا من خلال القصيدة نفسها – قد يخص غيرهم. فالقصيدة تصور المسافة بين الذات المتكلمة / وبين الأم وقد أشرتُ قبل قليل إلى العنوان «إلى أمي» الذي يوحي بهذه المسافة، ويمكن أن يشير المرء هنا إلى فعل الحنين إلى الأم الذي يبدأ به المقطع الأول «.. أحن إلى خبز أمي. و... الخ». أما المقطعان الثاني الثالث فيجسدان هذه المسافة بوضوح إذ يبدأ المقطع الأول بـ «خذيني، إذا عُدتُ يوماً ....» ويبدأ الثاني بـ «ضعيني، إذا ما رجعتُ». والمسافة بين الفلسطيني اللاجئ وبين وطنه لا تحتاج إلى تأكيد كما أن المسافة بين الفلسطيني المقيم ووطنه يؤكدها الاحتلال.

- لكن القصيدة – لا تكتفي بتصوير ما هو معروف – وانما تنفذ من خلاله إلى الأعماق، فتكشف من خلال التصوير والترميز – حقيقة مهمة تتصل بالخاص (الفلسطيني) والعام (غيره)، تتمثل في أن الابتعاد عن الوطن لا ينتج إلا الهوان والضعف والهلاك وبالمقابل فإن الاقتراب من الوطن والتمسك بالأرض يعيد للإنسان قوته بل ويجعله أقوى الأقوياء [يمكن أن يذكر المرء أن مجرد بقاء فلسطينيي ١٩٤٨م في أرضهم يُعدّ حتى اللحظة مهمة نضالية. في مواجهة احتلال استيطاني له أيديولوجية. ويمكن أن يتذكر المرء أن قصيدة درويش «إلى أمي» قد صاغها قبل أن يغادر الأرض المحتلة].

- هذه الرؤية يتم تجسيدها من خلال التصوير والترميز، ويمكن أن يعد رمز «الأم» رمزاً شفافاً. وهناك رمز ديني (مسيحي وإسلامي معاً) في قوله «وغطّي عظامي بعشب، تعمّد من طهر كعبك ...». وهناك إشارة رمزية أسطورية موحية في قوله:

«... وشدّي وثاقي
بخصلة شعر
عساني أصير إلهاً
إلهاً أصير
إذا ما لمستُ قرارة قلبك ...».

فهي إشارة إلى «أنتي» بطل الأساطير اليونانية الذي كلما ضعفت نفسه وأوشك على الهلاك – كما تقول الأسطورة – لامس أمه الأرض فإذا هو أقوى الأقوياء. وكذا الذات فإنها عندما تتوحد بالأرض وتتمسك بها فإنها تصبح «إلهاً» أي أقوى الأقوياء (واللفظة هنا «الإله» موظفة بمعناها المعنوي لا الديني). وقد عبر الشاعر عن التوحد مع المكان / أو الأرض الأم في قصيدته «الأرض» حيث يقول فيها: «... وأنا أعرف أن الأرض أمي».

• ويبدو أن هذه القصيدة تسعى إلى تأكيد مبدأ جمالي مهم يتمثل في أن البساطة لا تتنافى مع الجمال، أو أن الجمال يكمن في البساطة، وهذا ما توضحه النظرة إلى ... الشعري الذي يتكون من مفردات بسيطة محببة وموحية وقادرة على التوصيل

هذه اللحظة ويتخطاها إلى أفق أكثر رحابة إذ ينهض بتصوير جوهر الحياة والقيمة الأعلى فيها (الصراع من أجل الحرية).

• وتجسد القصيدة الدلالتين: النسبية المحلية والعامة الإنسانية، إذ تكشف العلاقة بين جوهر اللحظة الزمانية والمكانية المعيشة (التفاصيل والجزئيات والنثريات) وجوهر الحياة (الإنسان في سعيه الدائب نحو الحرية). وهذه الرؤية الفنية الشمولية توسع أفق التلقي – فالإنسان أياً كان موضعه أو موقفه – لا يستطيع إلا أن يتفاعل ويتجاوب مع أفق الحرية هذا. وربما كان هذا وراء حضور هذه القصيدة الذي تمت الإشارة إليه.

• وأحسب أن هذه التجربة الشعرية قادرة على تحريك الإنسان وتزويده بخبرات جديدة عن نفسه ومجتمعه، لأنها تصور وتوحي وتكشف وترهص: فهي تصور الوعي الممكن من خلال الوعي السائد الإمبريقي (الغربة، البعد، الألم، الوطن، الأم). ويمكن توضيح ذلك – إذا ما استعرنا مقولة «بول إيلوار» مع شيء من التصرف -:

- فالقصيدة كأنها تبدأ بالقول: «أنت هو أنت» [الوعي القائم].
- ولكنها تتجه بعد ذلك إلى القول: «أنت تستطيع أن تكون شيئاً آخر» [الوعي الممكن].

ولا شك أن هذا التحول يشحذ وجدان المتلقي بإمكانية التغيير وتعزز ثقته بنفسه وأمله بالعيش في عالم أفضل.

• كلمة أخيرة:

يتضح مما تقدم أن «الالتزام» فلسفة متكاملة أو نظرية، وهو مقياس نقدي للتمييز بين الأعمال الأدبية وتقديرها والمفاضلة فيما بينها. وقد جوبهت فلسفة الالتزام الواقعية المادية، بفلسفات مثالية ونظريات أدبية ومصطلحات ما تزال متداولة بصورة أو بأخرى:

- فالفلسفة الوجودية ترى أن الأدب الوجودي أدب التزام – لكنها تنظر إلى الالتزام من منظورها الفلسفي الخاص الذي يهتم بالتحرر الفردي والتحقق الذاتي. والوجوديون يفرقون بين الشعر والنثر وطبيعة كل منهما، ويخرجون الشعر من دائرة الالتزام بسبب خصائصه المتمثلة في الموسيقا والطاقة الإيحائية المكثفة والاستغراق في التجربة. فالشعر – كما يؤكدون – لا يشف عما وراءه كما هو النثر.

- ومن منظور مختلف هناك مقولات «الفن للفن» و«الشعر للشعر» و«الشعر الخالص»، التي تشترك فيما بينها في تجريد الأدب من الموضوع والمعنى والتتابع المنطقي والأفكار والصور المباشرة الدالة، لأنها عناصر لا تشكل جزءاً من حقيقة الأدب الجمالية. فـ«الشعر الخالص» – على ما يبدو – هو الشعر المجرد، أو هو تلك العناصر التي تجعل من الشعر شعراً. فالشعرية – لدى هؤلاء – حقيقة مستترة عميقة لا تنحصر في جرس الكلمات أو رنين القافية أو إيقاع التعابير اللغوية. وإنما نتلمس أثرها في تلك الطاقة الإيحائية التي تهز النفس وتمس أعماقها وتولد مشاعر وآمالاً غامضة لا يمكن التعبير عنها بالشرح والتحليل لأن اللغة عاجزة عن أداء هذا الدور.

ويمكن أن يشير المرء إلى مصطلح شبيه وضعه «أحمد زكي أبو شادي» هو «الشعر

الصافي، وكان يعني به الشعر المكتفي بجمال عناصره الذاتية. ويبدو أن العناصر الشعرية عنده – كما عند أصحاب الشعر الخالص أو الشعر للشعر – هي تلك التي تشف عن أجواء روحية رحيبة يصعب وصفها أو تحديدها. ولكن هذه الفلسفات والمقولات والمصطلحات تتعارض مع فلسفة الالتزام الواقعية المادية وأسسها ومقاييسها وأهدافها.

وهذا التعارض قد يولد أسئلة عديدة مهمة من مثل: هل هناك وجود للشعر الخالص أو الصافي؟ وما مسوغ وجود النص الأدبي والتوجه به إلى الجماعة؟ وهل هناك تشكيل لغوي منظم – ينطوي على خطة أو هندسة ما – يخلو من الدلالة؟!.

المصادر والمراجع:

لمزيد من الاطلاع يمكن النظر في المصادر والمراجع الآتية التي استفدتُ منها:

١. بدوي طبانة: قضايا النقد الأدبي، دار المريخ، الرياض، ط٣، ١٩٧٤م.

٢. بليخانوف، جورج، الفن والحياة الاجتماعية، ترجمة إلياس شاهين، دار التقدم، موسكو، ١٩٨٣م.

٣. بليخانوف، جورج: الفن والتصور المادي للتاريخ، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ١٩٧٧م.

٤. حسين مروة: دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط٢، ١٩٨٦م.

٥. حسين مروة: دراسات في الفكر والأدب، دار الفارابي، بيروت، ١٩٩٣م.

٦. خرابتشينكو، م.: ذات الكاتب الإبداعية، وتطور الأدب، ترجمة نيوف وأبو جمرة، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٠م.

٧. رئيف الخوري: الأدب المسؤول، دار الآداب، بيروت، ١٩٦٩م.

٨. طه حسين: المجموعة الكاملة لمؤلفات طه حسين، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٧٣م.

٩. عبد المحسن طه بدر: حول الأديب والواقع، دار المعرفة، القاهرة، ١٩٧١م.

١٠. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، ط٣، ١٩٨١م.

١١. فيشر، إرنست: ضرورة الفن، ترجمة ميشال سليمان، دار الطليعة، بيروت، د.ت.

١٢. مونرو، توماس: التطور في الفنون، ترجمة محمد أبو درة وآخرين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ج١، ١٩٧١م.

١٣. محمود أمين العالِم وعبد العظيم أنيس: في الثقافة المصرية، دار الفكر الجديد، بيروت، ١٩٥٥م.

١٤. مشكلات علم الجمال الحديث: تأليف مجموعة من العلماء السوفييت، ترجمة فريق من دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ١٩٧٩م.

الفصل التاسع

مقيـاس الغمـوض

مقياس الغموض

الأدب والغموض:

... مقياساً نقدياً؟ إذا كان الجواب بالإيجاب فهذا ...

من خلال الإيحاء والإيماء والتصوير والترميز. ... استخداماً مباشراً وتقريرياً وصريحاً – بهدف التوصيل – فلا يمكن إدراجها في إطار الأدب والفن. ويمكن أن يعد هذا التفريق بمثابة مقياس عام (الوضوح / والغموض) للتمييز بين الأدب وغيره.

ويمكن تأكيد العلاقة بين الأدب والغموض من خلال الإشارة إلى القوانين العامة التي تحكم الأدب – منذ أن وُجد – وهي القوانين التي تمنحه هويته الفنية وكيانه الجمالي من مثل:

- الانحراف اللغوي، وعدم استخدام الكلمات بمعناها المعجمي.
- المراوغة بين الدال والمدلول، فاللفظة توحي وتشع.
- الإيحاء والإيماء والتصوير.
- الترميز الأدبي، الذي يختلف عن الرموز اللغوية والرياضية وغيرها.

وكل هذه الأمور تفرض الغموض وتؤكد الصفات النوعية للأدب على مر العصور.

لكن تأكيد العلاقة بين الأدب والغموض لا تنهي هذه القضية النقدية المهمة، إذ تثير

أسئلة عديدة من مثل: ما معنى الغموض؟ وما أنواعه ومستوياته؟ وما دواعيه؟ وما الفرق بين مواقف الأدباء والنقاد القدامى من الغموض وبين مواقف الأدباء والنقاد المحدثين؟ وفي سياق الوصول إلى مقياس نقدي لا بد من التساؤل عن الفروق بين الغموض في الأدب – وهي الصفة التي تصبغ الأدب كله كما تقدم – وبين أدب الغموض الذي يستند إلى فلسفة فنية خاصة في النظر إلى الأدب والعالم؟!.

❀❀❀

وهنا يمكن القول إن الغموض يعني – لغةً – الإخفاء، أما الإبهام فيعني الإخفاء والانغلاق. فالمبهم – في المعجم الوسيط – ما يصعب على الحاسة إدراكه إن كان محسوساً، وعلى الفهم إن كان معقولاً.

ويتمثل الغموض لدى النقاد العرب القدامى في الإيجاز والحذف والتلميح والتورية والكناية، فهو كلام قليل في معنى كثير، وهو يؤدي في الغالب معنى محدوداً محصوراً يستخرج بعد عناء أو كما قال ابن الأثير «أفخر الشعر ما غمض فلم يعطك غرضه إلا بعد مماطلة»، وهو بهذا المعنى قلما يفتح مجالاً واسعاً للتأويلات والخيال. بينما الغموض لدى أدباء الغموض المحدثين لا يسهل وضعه ضمن حدود ولا تقع فيه المعاني والخيالات تحت حصر.

والغموض عند شعراء العرب يقع في بيت أو في بيتين أو في بعض أجزاء القصيدة نظراً لتقطع أبياتها أو ضعف التحامها، بينما الغموض لدى شعراء الغموض المحدثين يشمل القصيدة من أولها إلى آخرها فالقصيدة لديهم تلفها وحدة غامضة أو غموض متماسك إن صح التعبير (السنجلاوي: ص١٣١).

وقد اهتم شعراؤنا ونقادنا القدامى بقضية الغموض من زاوية العلاقة مع المتلقي. وتجسد حكاية أبي تمام مع خصومه دلالات ومعاني مهمة. فقد رأى الخصوم أن تجديد أبي تمام في شعره يؤدي إلى الغموض وعدم الفهم، ولهذا أرسلوا له صبياً يطالبه بقدر من «ماء الملام»، في إشارة إلى بيته المعروف:

لا تسقني ماء الملام فإنني صبٌّ قد استعذبتُ ماءَ بُكائي

ولا شك أن طلبهم هذا ينطوي على الاستهجان وربما السخرية، لكن جواب أبي تمام

كان بليغاً، إذ قال للصبي: قل للذين أرسلوك أن يبعثوا أولاً قليلاً من «جناح الذل» في إشارة إلى الآية الكريمة «... واخفض لهما جناح الذل من الرحمة». والحكاية برمتها تدل بأن تجديد العلاقات اللغوية وإبداع صور جديدة يعدا من أسباب الغموض، فشعر أبي تمام شعر غامض لأنه خالف المألوف والحدود والنمط، ولهذا عُدّ من الخارجين على عمود الشعر. وعندما سُئل أبو تمام: لِمَ تقول ما لا نفهم؟ كان جوابه: لِمَ لا تفهمون ما أقول؟

والسؤال والجواب ينطويان على حقيقة مهمة هي وجود مسافة بين وعي المبدع الفني ووعي المتلقي. وأحسب أن جواب أبي تمام يؤكد أنه لا يحق للمتلقي أن يرفض الشعر لأنه «غير مفهوم» أو «غامض» بل من واجبه أن يسعى إلى تذوق هذا الشعر وفهمه وأن يتساءل لماذا جاء على هذه الشاكلة؟! وكل هذا يتطلب أدوات وخبرة ومعرفة بالشعر وخباياه وأسراره.

❋❋❋

وقد احتلت قضية «الغموض والتلقي» في نقدنا العربي الحديث حيزاً كبيراً جداً، وأصبحت من قضاياه الأساسية. ويمكن القول إن هذه القضية قد ارتبطت بأسئلة من نوع: لمن يكتب الأديب؟ وعمن يكتب؟. كما تداخلت مع قضايا نقدية أخرى من مثل: الالتزام، والمضمون والشكل. والأدب والأيديولوجيا. ويمكن أن يذكر المرء أن شعر أدونيس خاصة وشعر شعراء مجلة «شعر» عامة قد استندوا إلى مفاهيم جديدة للشعر، متأثرين بالشعراء والنقاد الغربيين. فجاء شعرهم غامضاً وأثار – وما يزال – الكثير من الحوار والجدل النقدي، الذي أغنى الحركة الأدبية والنقدية على السواء.

• الغموض في الأدب / وأدب الغموض:

ولا بد من التفريق بين الغموض في الأدب / وبين أدب الغموض. فالغموض في الأدب صفة نوعية تشمل الأدب كله – كما تقدم –.

أما أدب الغموض فهو أدب يستند إلى فلسفة حديثة في رؤية الأدب والعالم معاً. فالغموض هنا يتغلغل في بنية النص وصوره ورموزه وتراكيبه وعلاقاته اللغوية واستعاراته وتشكيلاته، وهذه البنية لا تثير فكرة أو تعالج موضوعاً محدداً، وليس من هدفها تجسيد

معنى ما أو حدث معين، بل هي بنية تسعى إلى خلق عالم جمالي مثالي تجريدي يلفه الضباب والهواجس الدفينة والغموض. والغموض هنا يمكن أن يكون تصويراً للعالم المعيش الغامض. وغير المفهوم، بل الذي لا يمكن فهمه، أو لا ينطوي على أية حقيقة. فالحقيقة غائبة، أو لا يمكن بلوغها، والإنسان لغز محير، والتاريخ عبارة عن انفجارات ومنعطفات غير مفهومة لأنها لا تخضع لأي قانون أو أي فهم.

فأدب الغموض نتاج لمفهوم خاص للأدب وجوهره ومهمته ورؤية خاصة للإنسان واللغة والتاريخ والعالم. وليس من الممكن – كما يرى أدباء الغموض – تصوير عالم

- الابتعاد عن الواقع المعيش وكل تفاصيله والتحليق في عالم جمالي مثالي – هو في حكمهم أكثر واقعية من عالم الحواس.
- الابتعاد عن الموضوعات المألوفة السياسية والاجتماعية والتاريخية ... الخ.
- يرى الشاعر «رامبو» أن الإنسان ذات ظاهرة (تعمل، وتأكل ... الخ) وذات أخرى مبدعة. والفن الحق يصدر عن الذات الأخرى ويصور مكنوناتها العميقة الخبيئة التي تشبه «الأحلام» الدفينة.
- تتكون بنية الأدب من سلسلة من الصور الغامضة والرموز المكثفة والمجازات المركبة المعقدة والإيقاع الموحي.
- وتنحصر مهمة هذه البنية بالتلميح والإشارة والإيحاءات الغامضة التي تفتح مجالاً واسعاً أمام حركة الخيال والتأويلات المتعددة والمتعارضة.
- فالقصيدة لا تثير فكرة ولا تجسد معنى محدداً، وإنما تخلق حالة أو مناخاً

أو انطباعاً، فمشاعر الأدباء متبدلة دوماً ومعانيهم وأفكارهم ورؤاهم غامضة واللغة وحدها غير قادرة على الإفصاح عن مكنونات النفس الدفينة، ولهذا لا بد من الاستعانة بالإيحاءات التصويرية والموسيقية المشعة باحتمالات لا حصر لها.

- فبنية الأدب الغامض – التي تتكون من الصور والرموز والإيقاع والمجازات اللغوية المعقدة – توحي ولا تدل، وتلمح ولا تحدد، وتومئ ولا تصف، وتلون وتظلل لخلق عالم تجريدي.

- مقياس عام/مقياس خاص:

وكل ما تقدم يمكننا من استخلاص عدد من الحقائق الأدبية والنقدية التي تتمثل فيما يأتي:

أولاً: هناك فروق مهمة بين مصطلحي الغموض في الأدب / والأدب الغامض، تتجلى في الوظيفة وجوهر النص والسياق والفلسفة المتباينة التي يستند إليها كل منهما. فالغموض في الأدب صفة نوعية تشمل الأدب كله، ومقياسه العام: يتمثل في تحديد بنيته التصويرية الدالة والموحية ونسيجه اللغوي البعيد عن المباشرة والتصريح والتقرير.

ثانياً: إن الخصائص العامة لأدب الغموض تفرض مقياساً خاصاً: فلا يجوز أن نتعامل نقدياً مع هذا الأدب من خلال المقولات النقدية القديمة «من مثل البحث عن الحسنات والعيوب»، لأن عملاً مثل هذا سيدفع بنا إلى اتخاذ موقف الرفض أو القبول، وفي الأغلب سيتم رفض هذا الأدب لأنه «غامض» أو «غير مفهوم»، وهذا موقف غير موضوعي لأنه يغفل حقيقتين مهمتين: الأولى أن «الغموض» هنا متعمد ومقصود وبالتالي لا يمكن عده تهمة. والثانية أن هذا الأدب يستند إلى مفهوم خاص للأدب وفلسفة خاصة للفن والعالم.

ولهذا لا بد من التعامل نقدياً مع هذا الأدب من خلال «الفهم» فهم النص وطبيعته وعلاقاته / وفلسفته وقدرته على الإيحاء وطاقته على التأثير. ومن حق الناقد بعد ذلك أن يتساءل عن طبيعة هذا التأثير، وعن مسوغ وجود النص؟! وعن علاقة هذا كله بمنظومة القيم الجمالية الراسية أو المأمولة.

ثالثاً: لا بد من التفريق بين أدب الغموض الذي ينطوي على صور موحية ورموز وتراكيب مشعة ولغة مصقولة يلفها غموض متماسك وراءه فلسفة، وبين الإبهام والتوهيمات والهلوسات والهواجس العاجزة عن الإيحاء التي تقدم – أحياناً – باسم الحداثة أو التجديد.

رابعاً: لا بد من تمييز آخر بين أدب الغموض – وخصائصه المذكورة – وبين أدب آخر يتخذ من غموض العالم موضوعاً له، لكن بنية هذا الأدب – بأسلوبها وتراكيبها وصورها ورموزها – لا تندرج في إطار أدب الغموض. ويمكن الإشارة في هذا المجال إلى قصيدة «الطلاسم» للشاعر إيليا أبي ماضي، الذي يتخذ من غموض المصير الإنساني – أو غموض الحياة – موضوعاً لها، لكن صور القصيدة وتراكيبها ورموزها لا تتصف بالتكثيف والتركيز، كما أن معانيها «لا تستخرج بعد عناء» على حد وصف نقادنا القدامى للغموض، ولغتها لا تفتح مجالاً رحباً لحركة الخيال والتأويلات المتعارضة، يقول إيليا أبو ماضي:

«جئت لا أعلم من أين ولكني أتيت

ولقد أبصرت قدامي طريقاً فمشيت

وسأبقى ماشياً إن شئت هذا أم أبيت

كيف جئت؟ كيف أبصرت طريقي؟

لست أدري!

❁❁❁

وطريقي ما طريقي؟ أطويل أم قصير؟

هل أنا أصعد أم أهبط فيه وأغور؟

أأنا السائر في الدرب؟ أم الدرب يسير؟

أم كلانا واقف والدهر يجري؟

لست أدري!

❀❀❀

أجديد أم قديم أنا في هذا الوجود؟

هل أنا حر طليق أم أسير في قيود؟

هل أنا قائد نفسي في حياتي أم مقود؟

أتمنى أنني أدري ولكن

لست أدري ... الخ

❀❀❀

ولا شك أن هناك فروقاً عديدة بين قصيدة أبي ماضي «الطلاسم» وقصيدة يوسف الخال «ثلاث أغنيات للزمن» من منظور الغموض الذي نتحدث عنه، يقول يوسف الخال:

نحن نعيش أو نموت

وهذه السفوح

كالنهد ساعة السكوت

يعلو

ويحلو معه النزول

❀❀❀

كنت أود أن أرى

ماذا وراء تكلم القمم

لكنني أحب هذه السفوح مثلما

يحب جرحه الألم».

تبدأ بحروف الاستفهام وتنتهي بإشارة استفهام، فإنها قصيدة تسعى إلى تقديم إجابات من خلال الاستفهامات المتكررة في مقاطع القصيدة كلها، ولهذا لا تدرج في إطار أدب الغموض. بينما نجد قصيدة يوسف الخال تسعى منذ البدء إلى إثارة الأسئلة.

فالقارئ يتساءل: أين الأغنيات الثلاث؟ وما المقصود بالزمن؟ ما المقصود بالعلو والنزول؟ ولماذا بدأ المقطع الأول بالضمير «نحن»، والمقطع الثاني بضمير المتكلم المفرد: كنتُ، لكنني، أحبُّ؟!. وقد يستدل القارئ على معنى ما من رمز «السفوح» أو رمز «القمم»، لكن المتكلم في القصيدة يقطع هذه الدلالة إذ يؤكد «لكنني أحب هذه السفوح»!! وتفتح الصورة الأخيرة مجالاً مفتوحاً لتأويلات لا حصر لها «مثلما.. يحب جرحه الألم» ولا سيما أنها تصهر المعاني المتعارضة: الحب، الجرح، الألم، في تشكيل فني موحد!!.

❁❁❁

وما إن نقرأ عنوان قصيدة «سعيد عقل» وهو «لربما» حتى تتبادر إلى الذهن معاني الاحتمال والشك والغموض، وهو تركيب مبتور إذ لا يسبقه شيء ولا يتلوه. فهو لا يعني ولكنه يوحي. ولنتأمل فيما إذا كان تفاعله – تفاعل العنوان – مع النص يولد شيئاً جديداً أم يعزز الإيحاء الجزئي المبتور، يقول سعيد عقل:

ما هواها؟ ما لونهـا؟	ضمة حلم من ينال
هبة لم يبـح بـهـا	زهر نيسان للتلال
لا، ولا ضج بالغـوى	غصن قبلها ومـال
همتُ حتى لفي يدي	قامة مضها الدلال
مـرة لـي، ومـرة	تختفي كالتماع آل

فعالم القصيدة عالم تجريدي غامض لا يحيل إلى شيء ولا يجسد علاقات واضحة أو مفهومة، بل تبدو القصيدة تصويراً لغوياً لحلم أو وهم أو رغبة دفينة. أو إحساس خبيء في أعماق النفس، لكن العلاقات اللغوية أيضاً تبدو غريبة إذ تتمرد على العلاقات الأسلوبية العادية أو المألوفة. فالاستفهام في مستهل الصورة لا يهدف إلى التحديد والتعيين، إذ هو ليس استفهاماً يتطلب إجابة، وإنما يهدف الاستفهام إلى تكثيف المعنى واختزاله وتأكيد الحيرة والاحتمالات غير المتوقعة، كما أن الصور المفردة لا تجسد معنى جزئياً أو دلالة مألوفة، فالصور توحي ولا تدل وتدفع إلى التأمل والتساؤل: فـ «ضمة حلم من ينال» و«هبة

لم يبح بها الزهر» و«... ولا ضج بالغوى غصن...» و«قامة تومض / وتختفي ...»، كلها ذات طابع إيحائي تجريدي، إذ لا تتضمن شيئاً يحيل إلى زمان أو مكان أو حدث ما، وإنما تنطوي على تدرج إيحائي تولد مناخاً ضبابياً متوهماً.

❁❁❁

وإذا كانت قصيدة سعيد عقل «لربما» تتكون من إيحاءات تجريدية خالصة، فإن قصيدة لأدونيس تتضمن لفظة ذات إحالة مرجعية مكانية لا لبس فيها هي لفظة «النيل»، التي تحتل عنوان القصيدة كله، كما تتكرر مرتين في متن القصيدة، مما يوحي بأنها بؤرة القصيدة - أو إحدى بؤرها -، فهل تصور القصيدة قضية محددة ؟؟!! لنتأمل عالم القصيدة:

تذهب الشمس للنيل، فلاحة. يغني

باسمها العاشقون وأطفالهم

وتميل الضفاف ويسري

من جوانح برديها ارتعاش طرب أو حنين

المسافات سكرانة

وتضاريسهم تحلم

أومأ النيل، قال اتركوا الموت في فلكه

حارس الضفتين. الحياة وما بعدها

إنه الغيم لا يتسلق. الجرح لا يلأم

والحياة هي البرق، شعراً وحباً

كتفاها سماء، وخطاهم دم

وأنا لا أصرح بل ألهم

بيتي الطين لكن ميراثي الأنجم»

والتشكيل والترميز بالتصوير يهتم للشعر خاص مفهوم إلى تستند القصيدة أن واضح اللغوي غير المألوف. ولا بد للناقد – هنا – من الخضوع الجزئي لمنطق القصيدة الفني، ولذا فليس من حقه أن يبحث في مثل هذا النوع من الشعر، عن موضوع محدد أو دلالات جزئية متدرجة منطقياً أو قضية معينة، لأن القصيدة تتعمد إهمال كل هذا أو إغفاله لأنه– كما ترى – لا يسهم في شعريتها أو جمالها.

ويبدو أن القصيدة تكتفي بالإيحاء والتلميح والإشارات الخاطفة من خلال الصور والرموز والعلاقات اللغوية المفاجئة، التي توحي باحتمالات لا حصر لها ولا تقف عند حد: فالضفاف تميل، والطرب يرتعش، والمسافات سكرانة، والتضاريس تحلم، والغيم لا يتسلق، والحياة برق، وكتفاها سماء، وخطاهم دم، والبيت طيني، والميراث أنجم ...الخ.

وإذا نظرنا إلى القصيدة نظرة شمولية باعتبارها تجسيداً لرؤية فنية خاصة للعالم، فإننا نلحظ أن صورها البراقة وتراكيبها المشعة تسهم – من خلال إيحاءاتها المتنوعة – في خلق عالم فني يتنفس أجواء القتامة والأسى والحنين القاسي إلى المجهول والشحوب والغموض. كما تهدف إلى إثارة الأسئلة والتساؤلات، ودفع المتلقي إلى شحذ خبرته الفنية ومعرفته الأدبية والارتقاء بها.

❁❁❁

• كلمة أخيرة:

يتضح مما تقدم كله أن الغموض قرين الجمال، وأن الغموض أنواع ومستويات متعددة، فالغموض في الأدب من الصفات النوعية الأساسية للأدب. أما أدب الغموض فله بنيته وخصائصه وفلسفته الفنية الخاصة ومقاييسه.

وإذا كان أدب الغموض يسعى للتخلص من سلاسل الذهن والتحديدات المألوفة، ويكتفي بجماله الذاتي وبنيته التجريدية وطاقته التأثيرية، فإنه يواجه تحديات أساسية من مثل:

أولاً: إن طابعه التجريدي وتحليقه في عالم جمالي مثالي وجعل القراء يعيشون في

ظلال اللغة الشعرية المكثفة وإيحاءاتها، قد يدفع بعضهم إلى القول: إن أدب الغموض بإغفاله منظومة القيم أو تغييبها أو عدم تفاعله معها، يؤدي إلى تكريسها وتثبيتها، وإذا صح هذا فإن أدب الغموض أدب منحاز شأن أي أدب آخر. وهنا لا بد من التساؤل عن طبيعة القيم التي يتبناها وعن مدى جدواها.

ثانياً: إن اهتمام أدباء الغموض ونقاده وفلاسفته بخصوصية الأدب والشعر وتأكيد هويته الفنية الخالصة استناداً لرؤية خاصة للعالم، ومن ثم حصر مهمته بالطاقة التأثيرية – بقطع النظر عن طبيعة هذا التأثير -، أمور قد تؤدي إلى اهتزاز الصداقة الفنية مع القارئ [لا من زاوية الأدب الغامض أو غير المفهوم] وإنما من زاوية قسر وجدانه على معايشة تجارب شعرية تطالبه بتقبل مفهوم خاص للأدب والشعر والجمال وتقبل تفسير خاص للحياة والعالم، قد لا يتقبله إذا ما صيغ بلغة عادية غير أدبية.

ثالثاً: وهناك تحد آخر ينبع من خصوصية الثقافة العربية وأزماتها ومسارها التاريخي، يمكن أن نصوغه على صورة سؤال:

- هل من المسوغ أن يكون الأدب تعبيراً عن الجمال لا عن الإنسان؟!. مع تأكيد كون الأدب تجربة بشرية وارتباطه بالإنسان إبداعاً ومادة وتلقياً.
- هل من المسوغ النظر إلى القيم الأدبية والجمالية – مع ضرورة تأكيد خصوصيتها واستقلاليتها النسبية – بصورة منفصلة عن منظومة القيم عامة؟!
- هل من المسوغ النظر إلى أزمة الشعر وأزمة الأدب – لدينا – بصورة مجردة ومنفصلة عن أزمات الإنسان المبدع والمتلقي لهذا الأدب؟! وهل تسهم هذه النظرة في معالجة أزماتنا أم تزيدها استفحالاً وعمقاً؟!

❀❀❀

وأخيراً لا بد من تأكيد حقيقة عامة مهمة – لم يلتفت إليها أدباء الغموض – هي أن الأدب – أي أدب – يجب أن يكون غامضاً لأن وظيفته خاصة ومتميزة تتمثل في التفاعل ... تفاعلاً غير مباشر، في سبيل مساءلتها ودفعها إلى تجديد

المصادر والمراجع:

لمزيد من الاطلاع يمكن النظر في المصادر والمراجع الآتية التي استفدت منها:

١. إبراهيم السنجلاوي: موقف النقاد العرب القدماء من الغموض، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد ١٨، العدد ٣، أكتوبر نوفمبر ديسمبر، ١٩٨٧م.

٢. أحمد بدوي: أسس النقد الأدبي عند العرب، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٤١٢هـ.

٣. أحمد كمال زكي: النقد الأدبي الحديث، دار الأندلس، القاهرة، د.ت.

٤. أدونيس: زمن الشعر، دار الساقي، بيروت، ٢٠٠٥م.

٥. بدوي طبانة: قضايا النقد الأدبي، دار المريخ، الرياض، ١٩٨٤م.

٦. حمادي صمود: مسألة الإبلاغ في الشعر الحديث، مجلة علامات في النقد، جدة، مج١٢، ٤٥، سبتمبر، ٢٠٠٢م.

٧. خليل الموسى: الإبهام والغموض في الشعر العربي المعاصر، علامات في الأدب والنقد، جدة، مج٥، ع٢٠، يونيو ١٩٩٦م.

٨. روز غريب: النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٥٢م.

٩. عبد الرحمن القعود: الوضوح والغموض في الشعر العربي القديم، مطابع الفرزدق، د.م، د.ت. ١٤١٠هـ.

١٠. عبد المجيد لطفي: الغموض هل هو محنة تعبيرية؟، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق. العدد ٧، تشرين الثاني، ١٩٧٤م.

١١. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، ط٣، ١٩٨١م.

١٢. فائق المحمد: دفاع عن الغموض في الشعر، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد٥، ١٩٧٤م.

١٣. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٣م.

١٤. محمود جابر عباس: الإبهام في شعر الحداثة، علامات في النقد، جدة، مج١٤، ع٥٦، يونية، ٢٠٠٤م.

الفصل العاشر

مقياس الاستشراف

مقياس الاستشراف

كثرت في الآونة الأخيرة الكتابات التي تشير إلى أزمات عديدة يعاني منها مسار الأدب والنقد، من مثل الإشارة إلى أزمة الشعر، وأزمة الرواية، وأزمة النقد، وأزمة التلقي، وأزمة المنهج...الخ. ولا أريد الخوض في هذا كله، لكني أود أن أشير إلى ضرورة النظر في طبيعة الأزمات والتفريق فيما بينها. فالأدب باعتباره- سؤالاً متجدداً- مأزوم دائماً لأنه في بحث دائب ومستمر عن الجديد والتجديد ومواكبة التحديات المستجدة، وهو - في مستوى آخر- رفض وتمرد وسعي دائم لتخطي اللحظة الراهنة وحيازة العالم (فهمه وتفسيره ونقده) جمالياً. وفرق بين أزمة الأدب بهذا المعنى وبين الأدب المأزوم أو الأدب الذي يولد مأزوماً وتتجلى ملامح أزمته في التعالي والعزلة والاغتراب والوقوع في حبائل التجريب الشكلي وفي أسر التبعية الذوقية/ الجمالية، أضف إلى هذا كله تبعية هذا الأدب للأحداث والمنعطفات الكبرى. هذه التبعية التي تدفع به دفعاً إلى إعادة إنتاج الوعي السائد والاكتفاء بالتسجيل أو التبجيل (حسب طبيعة الحدث أو المناسبة) وهو ما يحول معظمه إلى أدب آراء لا أدب رؤية. فأزمة هذا الأدب تكمن في عجزه عن سبر الحاضر واستشراف المستقبل.

وأعتقد أن القدرة الاستشرافية للأدب دليل قوة وتعبير عن نضج الأدب في أبعاده وعلاقاته وتفاعلاته الذاتية والموضوعية المتنوعة. فالأدب – في الجوهر- تعبير عن متقدم، إذ إن مسوغ وجوده هو التطلع إلى المستقبل والبحث عن عالم أفضل. ولا يعني هذا للحظة التغاضي عن الماضي أو إغفال الحاضر والقفز عنه، ذلك أن استشراف المستقبل والتطلع إليه لا يمكن أن يتم إلا من خلال تذويب الماضي في الحاضر ومن ثم الانغراس في تفاصيل حركة الواقع المعيش وفهم تعقيداتها وتشابكاتها ومساربها. ولهذا فإن القدرة الاستشرافية ترتبط ارتباطاً حميماً برؤية خاصة للجمال والأدب والفعل البشري والمجتمع والتاريخ وللعلاقة بين الأزمان الثلاثة.

ويمكن القول إن استمرار فنية الأعمال الأدبية القديمة حتى يومنا، يكمن في قدرتها الاستشرافية (بالمعنى العام). ولا يعني هذا أن هذه الأعمال قد قفزت عن واقعها أو غيبت

لحظتها التاريخية، وإنما يمكن القول إن هذه الأعمال قد نجحت في تجسيد دلالة فنية تتميز بارتباطاتها - باللحظة التاريخية- (واقعها، زمانها) وبامتداداتها المستقبلية. بعبارة أخرى فإن هذه الأعمال قد نجحت في تجسيد دلالة عامة كلية إنسانية من خلال تجسيد دلالة خاصة نسبية تاريخية. أي استطاعت تصوير الكلي من خلال الجزئي والجوهري من خلال العرضي، وهذا ما مكنها من تجاوز الآني والراهن والخاص والجزئي وجعل فنيتها مستمرة. فنحن اليوم نستمع بقصائد المتنبي بعد رحيله ورحيل سيف الدولة والصراع مع الروم (الدلالة الجزئية النسبية) لأن هذه القصائد تعزف - في اللحظة عينها- على وتر إنساني مشترك، أو جذر إنساني مشترك يتمثل في نزوعنا - وفي نزوع الإنسان عامة- نحو مزيد من الحرية والتحرر (الدلالة الإنسانية الكلية).

وهناك معنى آخر للاستشراف في الأدب والنقد، يرتبط بالمعنى السابق من ناحية ويختلف عنه من ناحية أخرى، إذ يتمثل هذا المعنى في قدرة الأدب على التنبؤ بالأحداث قبل وقوعها!! فمهمة الأدب هنا - أيضاً- مهمة استشرافية!! ويتم النظر إلى الأدب (المتنبئ) بقدر كبير من الدهشة والإعجاب والاستحسان. لكن الملاحظ هنا أن قضية الاستشراف ترسم- في الأدب والنقد المواكب له- من خلال معادلة تحتاج إلى تصويب - كما سيتضح- إذ يتم ربط الاستشراف بالأديب المبدع أي بالعلاقة بين الأديب/ النص. وهي معادلة مبتورة إذ يتم فيها تغييب ركن مهم من أركان الحقيقة الأدبية بدونه ينتفي وجود الأدب هو المتلقي / جمهور القراء.

وأعتقد أن معادلة الاستشراف ترتبط- أو يجب أن ترتبط- بالمتلقي، ولتوضيح ذلك يمكن القول إن الوجه الأخر للاستشراف هو «الانكفاء» أو «التبعية» (للماضي أو للأحداث المعاصرة). والوجهان يفضيان مباشرة إلى موضوع التلقي ويرتبطان- تلقائياً- بطبيعة العلاقة مع المتلقي صواباً (في حالة الاستشراف التي أشرت إليها سابقاً) وخللاً (في حالتي الانكفاء والتبعية).

وحتى لا يبقى الكلام في إطار التجريد يمكن القول إن تبعية الأدب (شعراً ونثراً) لأحداث الواقع العربي وأزماته الوجودية قد لا تحتاج إلى تأكيد. دليل ذلك ظاهرة الحزن والنواح والتشاؤم وجلد الذات والرؤى السوداوية بعد هزيمة حزيران. وتحول الرؤى - بعد

الانتفاضة- إلى الفرح والاستبشار وتقديس الحجر وراميه. وفي الحالتين (وبغض النظر عن النوايا الطيبة والسليمة) يصبح أدبنا تابعاً لا كاشفاً ولا مرهصاً. وبدلاً من محاولة التعرف والتعريف والاستخلاص والكشف (الكشف عن حقائق أو أسئلة نوعية جديدة، أو عما في الواقع من ممكنات) يكتفي بالتسجيل أو التبجيل أو تجسيد رؤى غير مرئية. وهذه التبعية تدفع المتلقي إلى الانسحاب من ميدان الأدب لأن الأدب لا يلبي حاجاته الجمالية الأساسية. فالمتلقي يعيش الواقع ويرى بأم عينيه ما يجري قبل أن يدون، ولا يجد في الشعر والنثر ما يعينه على تحقيق ما يصبو إليه أو يفتقده ويبحث عنه.

ويأتي النقد لاستكمال اللعبة فيحصر معادلة الاستشراف بالأديب/ النص، وتتم الإشارة إلى العلاقة بين الشاعر والنبي (وهي إشارة من رواسب المقولات النقدية القديمة!!) وتتعدد قصائد القناع، حيث يتقمص شعراؤنا شخصيات تراثية معروفة بقدرتها على التنبؤ. وتستجاد بعض الأعمال الأدبية (القليلة، والنادرة) التي ترهص بأحداث معينة، ولكن بعد أن تقع تلك الأحداث، ويشار إلى عبقرية أصحابها وقدراتهم الفذة ولكن بعد فوات الأوان. هكذا تمت الإشارة مثلاً إلى رواية «ستة أيام» – للأديب المبدع حليم بركات- التي صدرت عام ١٩٦١، وقيل عنها- بعد عام ١٩٦٧- بأنها تنبأت بالهزيمة، فيما كتب آخرون بأنها تنبأت بأفول الالتزام الأيديولوجي الصارم المتزمت الذي يحرم الفرد حرية الرؤية والاختيار. كما قيل بأن غادة السمان قد تنبأت بالحرب الأهلية في روايتها «بيروت ٧٥». كما تمت الإشارة إلى قصائد عديدة وقيل بأنها تنبأت بالانتفاضة لأنها تضمنت ألفاظاً حول الحجر والحجارة!!.

إن كل هذا يشير إلى ارتباط معادلة الاستشراف بالأديب أو بالعلاقة بين الأديب/ والنص، لكنه يؤكد ضرورة تصويبها في سبيل شحذها بالفاعلية والتأثير، لتصبح: النصوص/ جمهور المتلقين. وواضح أن المعادلة الجديدة أكثر دقة وعلمية- على صعيد النقد الأدبي- إذ يتم من خلالها الانتقال من مصطلح التنبؤ (وهو مصطلح غامض أو يوحي بأسرار غامضة) إلى مصطلح محدد هو الاستشراف، ومن الإطار الفردي (الأديب) إلى الإطار الجماعي (جمهور المتلقين)، ومن إطار النص المفرد إلى إطار الحركة الإبداعية برمتها، فالأدب المعافى- الذي يمتلك قدرة استشرافية هو الأدب الذي يمكن المتلقين/ القراء من استشراف حركة الواقع وتوجهاتها ومساربها.

إن قضية الاستشراف- من وجهة نظري- لا ترتبط بقصيدة هنا أو رواية هناك يمكن أن تنطوي على «نبوءة» تكتشف بعد حين، وإنما ترتبط أساساً بالعلاقة بين الحركة الإبداعية/ والمتلقين. وفي هذه الحالة يمكن أن تفضي قضية الاستشراف إلى تحديد وظيفة الأدب وماهيته. فالأدب الجيد/ المنشود هو الأدب الذي يمكن القراء/ المتلقين من تلمس حقائق نوعية جديدة واستشراف حركة الواقع. ولا يعني هذا للحظة واحدة تغييب دور الأدباء أو المبدعين أو إعفاءهم من المسؤولية أو إنكار التمييز والتمايز فيما بينهم بل يعني إعادة الفاعلية والتأثير لإبداعاتهم وتواصلاً أكبر مع القراء، وضرورة تجديد الأدوات وتعميق الرؤى. فالأدب الجيد المعافى- الذي يمتلك مسوغ وجوده- هو الأدب الذي يجسد حقائق فنية جديدة ويرسم في ثناياه إشارات الاستفهام الموحية. ويزيد من معرفة المتلقين وخبرتهم بماضيهم وحاضرهم ومستقبلهم. وبهذا المعنى فإن معادلة الاستشراف: النصوص/ المتلقين، تصلح لأن تكون معياراً نقدياً مهماً مشتقاً من (خصوصية الحركة الإبداعية العربية وخصوصية المرحلة التي أنتجتها أو أنتجت فيها) على صحة الأدب وصواب العلاقة مع المتلقي.

وستزيد هذه المعادلة- في حال تحققها- من اتساع دائرة المتلقين بدلاً من تقلصها وضمورها. فالمتلقون يقبلون على الأدب عندما يلبي حاجاتهم الجمالية الاجتماعية الأساسية. وأحسب أن انسحاب المتلقين السريع من حقلي الأدب والنقد- وهي ظاهرة تنمو وتستفحل بسبب غياب رؤية إستراتيجية لمواجهتها- يدل على انشغال أدبنا ونقدنا العربيين بغير المهمات المنشودة، أي يدل على عدم القدرة على المساهمة في تمكين المتلقين من استشراف حركة الواقع وتوجهاته ومساربه.

❋❋❋

ولا شك بأن تحقيق المعادلة الجديدة يتطلب عوامل عديدة. ويكفي أن يشير المرء هنا إلى ضرورة تآزر الجهود الجماعية، وضرورة الانطلاق من مفهوم خاص (محلي) للتلقي، وضرورة التفريق بين التلقي / والتلهي، وبعبارة أوضح بين التلقي المنشود / والتلهي السائد، وفي هذا المجال لا بد من تأكيد الملاحظات الآتية:

- التلقي فعل ورد فعل / والتلهي رد فعل فقط.

- التلقي حوار وتفاعل / والتلهي استقبال وامتصاص وتسليم.
- التلقي يولد توتراً إبداعياً / والتلهي يغيب التأميل والتخيل.
- التلقي تنمية للذوق وارتقاء بالإدراك والوعي الجمالي / والتلهي خنق للذوق وتضييق للإدراك وانحدار بالوعي.
- التلقي المنشود استشراف وإرهاص بحركة الواقع المعيش / والتلهي انكفاء ونكوص واغتراب عن الواقع والعالم.
- التلقي ركن من أركان الإبداع الحقيقي / والتلهي ركن من أركان عملية تزييف الإبداع وسرقته وتفريغه من وظيفته التي ابتكر من أجلها.
- فالمتلقي حاضر وفعال ومشارك في عملية الإبداع / والمتلهي حاضر لاستكمال لعبة التدجين والاستئناس والتسليم بالأمر الواقع.

هذه هي سمات التلقي المنشود. وهي بمجموعها تهتم بالسؤال كيف نكتب؟ بصورة لا تقل عن اهتمامها بالسؤالين: لمن نكتب؟ وماذا نكتب؟. وأحسب إن إحلال التلقي محل التلهي (السائد في الأدب وفي وسائل الاتصال على حد سواء) سيسهم في معالجة أزمة التلقي (المحلية) وفي إعادة التوازن إلى حركتنا الأدبية والنقدية، وفي زيادة قوتها وتأثيرها وفعاليتها وتمكينها من القيام بوظائفها النوعية المهمة.

القسم الثاني

النقد المعاصر / والمقاييس

النقد المعاصر / والمقاييس

١. يُقصد بالنقد المعاصر النقد الألسني أو النقد الجديد (لا الحديث)، أو تلك التيارات التي ظهرت بدءاً من الربع الأخير من القرن العشرين ولا تزال ممتدة حتى يومنا. وقد شكلت حلقة متميزة من حلقات تطور النقد العربي، بمفاهيمها الخاصة وأسئلتها وأدواتها ومصطلحاتها الجديدة. وتتمثل هذه التيارات في البنيوية وما بعد البنيوية التفكيك والسيميولوجيا وتحليل الخطاب.

وتشترك هذه التيارات – على الرغم من التعدد والتباين النسبي فيما بينها – في أن منبعها واحد هو منهجية علم اللغة العام التي أرساها العالم اللغوي السويسري فرديناند دي سوسير. لكن هذه التيارات تتباين فيما بينها في طبيعة الفرضيات والأسئلة وأسلوب التناول وفي المصطلحات أو في أجهزة عدد من المصطلحات التي يفرض تبدلها الانتقال من فرضية إلى أخرى ومن سؤال إلى آخر – كما سيتضح -.

٢. وقد فرضت طبيعة هذه التيارات وأهدافها الخاصة من تحليل النصوص، أن يكون عنوان هذا المحور «النقد المعاصر / والمقاييس» لا «مقاييس النقد المعاصر». لأن العنوان الأول (المختار) يود أن يوحي بأن النقد المعاصر له موقف خاص من المقاييس، وبعبارة أوضح: إن هذه التيارات ترى أن مهمة المحلل / (الناقد) مهمة وصفية تحليلية تنتهي باكتشاف بنية العمل أو بيان كيفية تكون النص وكيف يعمل (ما بعد البنيوية) أو توضيح العلاقة بين الفرد واستعماله اللغوي (الأسلوبية)، من دون الانتقال إلى مستوى التمييز والتقدير والمفاضلة (وهذه الآليات من صلب النقد الأدبي عبر تاريخه الطويل). وفي مثل هذه الأحوال فإن المقاييس لا تشكل جزءاً من آليات هذه التيارات وطرق تفاعلها مع النصوص.

ولهذا فإن «النقد المعاصر والمقاييس» يبدو عنواناً أكثر انسجاماً مع فلسفة هذه التيارات وأهدافها، وهو أكثر دقة من عبارة «مقاييس النقد المعاصر» التي توحي بأن النقد المعاصر له مقاييسه، وهذا مخالف لواقع الحال.

٣. وغياب المقاييس وما تنطوي عليه من تمييز وتقدير ومفاضلة، كان من الأسباب التي

دفعت بعضهم إلى القول بأن هذه التيارات الجديدة ليست مناهج ترسي معايير نقدية تمكننا من تحديد مواصفات النص الجيد أو التمييز بين النصوص، بل دفعت آخرين إلى القول بأن هذه التيارات تنتمي إلى علم الأدب أو إلى ما يمكن تسميته بفلسفة النقد أكثر من انتمائها إلى النقد الأدبي بمعناه المألوف.

٤. ومهما يكن من أمر فإن وقفتنا عند هذه التيارات تبدو ضرورية ومهمة: إذ تهدف إلى بيان المفاهيم والآليات المتبعة في تحليل النصوص لدى هذه التيارات، التي هيمنت على حقل النقد الأدبي العربي في العقود الأخيرة.

الفصل الحادي عشر

البنيوية / والمقاييس

البنيوية / والمقاييس

يمكن تعريف البنيوية بأنها محاولة لتطبيق منهج علم اللغة العام على الأدب، وبالتحديد المنهج الذي طبقه اللغوي فرديناند دي سرسير (١٨٥٧-١٩١٣م) في دراسته اللغة، فاكتشاف مفهوم البنية في علم اللغة دفع بارت وتودوروف وغيرهما إلى الكشف عن عناصر النظام في الأدب [البنية الخفية التحتية].

وإذا كان دي سوسير يفرق بين اللغة والأقوال أو بين اللغة كنظام واللغة كاستعمال كلاماً أو كتابةً، فإن البنيويين يفرقون بين الأدب والأعمال الأدبية، فالأدب نظام رمزي تحته نظم فرعية يمكن أن تسمى «الأنواع الأدبية». والأعمال الأدبية هي نصوص متحققة يمكن أن تمثل هذه النظم بكيفية ما أو بدرجة ما. وعلم الأدب – كما يرى تودوروف– يدرس الأدب ولا يشغل نفسه بالأدب الواقع بل بالأدب الممكن، أي بتلك الصفة المجردة التي تخص الظاهرة الأدبية وهي أدبية الأدب.

فالأدب له بنية عامة وثابتة في كل الأزمان وكل العصور، فالأدب يخضع لنظام واحد أو لنمط واحد، مهما أصابه من تغيرات لا تمس جوهره (أدبيته، بنيته). والبنيوي عندما يحلل عملاً مفرداً فلكي يؤكد من خلاله فكرة النمط الواحد والبنية العامة. فالقصائد والمقامات والروايات والقصص والحكايات. أعمال أدبية متنوعة في أشكالها وموضوعاتها والأزمان التي قيلت فيها ووو .. الخ. لكنها تشترك في كونها أعمالاً أدبية، بسبب العناصر المتواترة الثابتة المشتركة، وهذه العناصر هي التي تجعل منها أعمالاً أدبية.

فالعمل الأدبي ينطوي على بنية لا زمنية (ثابتة، ومغلقة) وعلى بعد تاريخي متغير. والبنيوية تهتم بالثابت (الجوهري) ولا تهتم بالمتغيرات.

فالأدب هنا بنية لغوية، أو كيان لغوي، أو نظام من الرموز والدلالات التي تولد في العمل وتعيش فيه ولا صلة لها بخارج العمل [المؤلفون، محيط الإنتاج الاجتماعي التاريخي ... الخ]. وإذا كانت كل الأعمال الأدبية على مر العصور والأزمان تنطوي على بنية ثابتة، أو تخضع لنمط واحد أو نظام واحد، فإن مهمة المحلل تبدأ وتنتهي باستخلاص هذه البنية العامة مع إغفال للمتغيرات والتنوع، لهذا تبدو مهمة البنيوية مهمة وصفية تحليلية

خالصة، أي أن فكرة التمييز أو التقدير أو المفاضلة – وهي آليات أساسية من آليات النقد الأدبي – تنتفي تماماً، ولهذا يمكن القول بأن استخلاص مقياس للأدب تبدو مهمة مستحيلة والأدق أنها تتعارض مع فلسفة البنيوية وأهدافها.

ولتوضيح ذلك وتأكيده يمكن تقديم عرض موجز لخطوات التحليل البنيوي للأعمال الأدبية لنستخلص – بعد ذلك – عدداً من الحقائق العامة المهمة:

- الخطوط العامة للتحليل البنيوي:

أولاً: يهاجم البنيويون بعنف المناهج التي تعنى بدراسة إطار الأدب ومحيطه وأسبابه الخارجية، ويتهمونها بأنها تقع في شرك الشرح التعليلي! في سعيها إلى تفسير النصوص الأدبية في ضوء سياقها الاجتماعي، لأنها لا تصف الأثر الأدبي بالذات حيث تلح على وصف العوامل الخارجية. لذلك ينطلق البنيويون من ضرورة التركيز على الجوهر الداخلي للنص الأدبي، وضرورة التعامل مع النص دون أية افتراضات سابقة من أي نوع من مثل علاقته بالواقع الاجتماعي أو بالحقائق الفكرية أو بالأديب وأحواله النفسية والاجتماعية. لأن العمل الأدبي – كما يرون – له وجود خاص وله منطقه ونظامه، أي له بنية مستقلة، هذه البنية – العميقة أو التحتية أو الخفية – هي مجموعة من العلاقات الدقيقة التي تؤلف فيما بينها شبكة من العلاقات.

ثانياً: هذه البنية العميقة أو هذه الشبكة من العلاقات المعقدة هي التي تجعل من العمل الأدبي عملاً أدبياً، أي هنا تكمن أدبية الأدب، وهم يرون بأن هذه البنية العميقة يمكن الكشف عنها من خلال التحليل المنهجي المنظم. بل إن هدف التحليل البنيوي هو التعرف عليها لأن ذلك يعني التعرف على قوانين التعبير الأدبي. وهذا ما يجعل التحليل البنيوي متميزاً عن سائر المناهج لأنه الوحيد القادر على البحث عن أدبية الأدب أي عن خصائص الأثر الأدبي!!

ثالثاً: يقف التحليل البنيوي عند حدود اكتشاف هذه البنية في النص الأدبي، أو عند حدود اكتشاف «نظام النص» كما يحلو لبعض البنيويين أن يسمي شبكة العلاقات أو بنية النص، وأرى أن عبارة «نظام النص» عبارة هامة وربما تتحول في القريب

إلى مصطلح نقدي يعمل به سائر النقاد بعد تجريده من دلالته البنيوية. وحين يتم التعرف على بنية النص «أو نظامه» لا يهتم التحليل البنيوي بدلالتها أو معناها فلو فرضنا أن ناقداً بنيوياً توصل إلى الكشف عن بنية رواية من روايات نجيب محفوظ فإنه لا يبحث ولا يهتم ولا يتساءل عن دلالتها أو معناها أو ما الذي فرضها، أو عن العوامل المؤثرة في تشكيلها، أو لماذا جاءت على هذه الشاكلة. أو عن علاقتها بغيرها من بنية روايات أخرى سواء كانت لذات الكاتب أم لغيره من الروائيين. لأن البنيويين يعتبرون هذه الأسئلة إشكالية ربما لأنها تطمح إلى التعليل. لهذا يرى بارت وتودوروف – وهما من أبرز رواد النقد البنيوي – أن هذا التعرف على بنية النص مقصود لذاته. لأن عقلانية «النظام» الذي يتحكم في عناصر النص مجتمعة، غدت بديلاً عن عقلانية الشرح والتفسير (نذكر هنا بأن الشرح هو دراسة علاقات النص والتفسير هو ربط النص بواقعه الاجتماعي والتاريخي) التي انقرضت بانقراض البحث عن مسببات الأشياء وعللها!!

رابعاً: ينطلق البنيويون من مسلمة تقول بأن الأدب مستقل تماماً عن أي شيء إذ لا علاقة له بالحياة أو المجتمع أو الأفكار أو نفسية الأديب .. الخ لأن الأدب «لا يقول شيئاً عن المجتمع» أما موضوع الأدب فهو الأدب نفسه.

خامساً: لا يعترف البنيويون بالبعد الذاتي أو الاجتماعي للأدب لأنهم يعرفون الأدب بأنه كيان لغوي مستقل، أو جسد لغوي، أو نظام من الرموز والدلالات التي تولد في النص وتعيش فيه ولا صلة لها بخارج النص، ورولان بارت يعرف القصة بأنها «مجموعة من الجمل». بل إن الكلام الأدبي ككل كلام واقع ألسني أي مجموعة من الجمل لها وحداتها المميزة وقواعدها ونحوها ودلالتها. والبنيويون يتعاملون مع النص الأدبي كما يتعاملون مع الجملة. فالجملة كما هو متفق عليه ألسنياً قابلة للوصف على عدة مستويات (صوتية، تركيبية، دلالية).

سادساً: كما لا يعترف البنيويون بالبعد التاريخي أو التطوري للأدب إذ يعتبرون أية دراسة ذات منظور تطوري أو تعاقبي معوقة لجهود الناقد الراغب في اكتشاف الأبنية أو الأنساق الأساسية التي ينطوي عليها العمل والتي تتطلب دراسة من منظور تزامني أو تواقتي، ومن هنا ضرورة عزل الجانب الدلالي المتعلق بالمعنى في

خالصة، أي أن فكرة التمييز أو التقدير أو المفاضلة – وهي آليات أساسية من آليات النقد الأدبي – تنتفي تماماً، ولهذا يمكن القول بأن استخلاص مقياس للأدب تبدو مهمة مستحيلة والأدق أنها تتعارض مع فلسفة البنيوية وأهدافها.

ولتوضيح ذلك وتأكيده يمكن تقديم عرض موجز لخطوات التحليل البنيوي للأعمال الأدبية لنستخلص – بعد ذلك – عدداً من الحقائق العامة المهمة:

- **الخطوط العامة للتحليل البنيوي:**

أولاً: يهاجم البنيويون بعنف المناهج التي تعنى بدراسة إطار الأدب ومحيطه وأسبابه الخارجية، ويتهمونها بأنها تقع في شرك الشرح التعليلي! في سعيها إلى تفسير النصوص الأدبية في ضوء سياقها الاجتماعي، لأنها لا تصف الأثر الأدبي بالذات حيث تلح على وصف العوامل الخارجية. لذلك ينطلق البنيويون من ضرورة التركيز على الجوهر الداخلي للنص الأدبي، وضرورة التعامل مع النص دون أية افتراضات سابقة من أي نوع من مثل علاقته بالواقع الاجتماعي أو بالحقائق الفكرية أو بالأديب وأحواله النفسية والاجتماعية. لأن العمل الأدبي – كما يرون – له وجود خاص وله منطقه ونظامه، أي له بنية مستقلة. هذه البنية – العميقة أو التحتية أو الخفية – هي مجموعة من العلاقات الدقيقة التي تؤلف فيما بينها شبكة من العلاقات.

ثانياً: هذه البنية العميقة أو هذه الشبكة من العلاقات المعقدة هي التي تجعل من العمل الأدبي عملاً أدبياً، أي هنا تكمن أدبية الأدب، وهم يرون بأن هذه البنية العميقة يمكن الكشف عنها من خلال التحليل المنهجي المنظم. بل إن هدف التحليل البنيوي هو التعرف عليها لأن ذلك يعني التعرف على قوانين التعبير الأدبي. وهذا ما يجعل التحليل البنيوي متميزاً عن سائر المناهج لأنه الوحيد القادر على البحث عن أدبية الأدب أي عن خصائص الأثر الأدبي!!

ثالثاً: يقف التحليل البنيوي عند حدود اكتشاف هذه البنية في النص الأدبي، أو عند حدود اكتشاف «نظام النص» كما يحلو لبعض البنيويين أن يسمي شبكة العلاقات أو بنية النص، وأرى أن عبارة «نظام النص» عبارة هامة وربما تتحول في القريب

إلى مصطلح نقدي يعمل به سائر النقاد بعد تجريده من دلالته البنيوية. وحين يتم التعرف على بنية النص «أو نظامه» لا يهتم التحليل البنيوي بدلالتها أو معناها فلو فرضنا أن ناقداً بنيوياً توصل إلى الكشف عن بنية رواية من روايات نجيب محفوظ فإنه لا يبحث ولا يهتم ولا يتساءل عن دلالتها أو معناها أو ما الذي فرضها، أو عن العوامل المؤثرة في تشكيلها، أو لماذا جاءت على هذه الشاكلة. أو عن علاقتها بغيرها من بنية روايات أخرى سواء كانت لذات الكاتب أم لغيره من الروائيين. لأن البنيويين يعتبرون هذه الأسئلة إشكالية ربما لأنها تطمح إلى التعليل. لهذا يرى بارت وتودوروف – وهما من أبرز رواد النقد البنيوي – أن هذا التعرف على بنية النص مقصود لذاته. لأن عقلانية «النظام» الذي يتحكم في عناصر النص مجتمعة، غدت بديلاً عن عقلانية الشرح والتفسير (نذكر هنا بأن الشرح هو دراسة علاقات النص والتفسير هو ربط النص بواقعه الاجتماعي والتاريخي) التي انقرضت بانقراض البحث عن مسببات الأشياء وعللها!!

رابعاً: ينطلق البنيويون من مسلمة تقول بأن الأدب مستقل تماماً عن أي شيء إذ لا علاقة له بالحياة أو المجتمع أو الأفكار أو نفسية الأديب .. الخ لأن الأدب «لا يقول شيئاً عن المجتمع» أما موضوع الأدب فهو الأدب نفسه.

خامساً: لا يعترف البنيويون بالبعد الذاتي أو الاجتماعي للأدب لأنهم يعرفون الأدب بأنه كيان لغوي مستقل، أو جسد لغوي، أو نظام من الرموز والدلالات التي تولد في النص وتعيش فيه ولا صلة لها بخارج النص، ورولان بارت يعرف القصة بأنها «مجموعة من الجمل». بل إن الكلام الأدبي ككل كلام واقع ألسني أي مجموعة من الجمل لها وحداتها المميزة وقواعدها ونحوها ودلالتها. والبنيويون يتعاملون مع النص الأدبي كما يتعاملون مع الجملة. فالجملة كما هو متفق عليه ألسنياً قابلة للوصف على عدة مستويات (صوتية، تركيبية، دلالية).

سادساً: كما لا يعترف البنيويون بالبعد التاريخي أو التطوري للأدب إذ يعتبرون أية دراسة ذات منظور تطوري أو تعاقبي معوقة لجهود الناقد الراغب في اكتشاف الأبنية أو الأنساق الأساسية التي ينطوي عليها العمل والتي تتطلب دراسة من منظور تزامني أو تواقتي، ومن هنا ضرورة عزل الجانب الدلالي المتعلق بالمعنى في

الأدب حتى يمكن عزل بعض الملامح الأخرى وبلورتها، بل من الممكن تجاهل معنى الأدب إلى حد كبير.

سابعاً: للتوصل إلى بنية الأثر الأدبي ينبغي تخليص النص من الموضوع والأفكار والمعاني ... الذاتي والاجتماعي، وبعد عملية التخليص (أو الاختزال) يتم التحليل

وبعد تحديد الوظائف في الرواية يتم الانتقال إلى خطوة أخرى يسميها البنيويون «الإجراءات التركيبية» وفيه يتم تخليص النص الروائي من جميع الإشارات التي تدل على المكان والزمان ومن جميع العناصر ذات الصفة التوصيلية، كما يخلص من فئة الشخوص وتوضع بدلاً منها فئة العوامل. وعمليات التحويل أو التخليص يجب ألا تدهش القارئ لأن البنيويين يعرفون الرواية بأنها مجموعة من الوظائف، ولكن إذا كانت الوظيفة عملاً يقوم به شخص داخل القصة فإن البنيويين يعتبرون أن الأسئلة التي تطرح حول هوية عامل العمل أو فاعل الوظيفة أهو إنسان أم حيوان أم شيء وحول أية وسيلة استخدمت (إقناع، غش، عنف)، ومن أجل أية غاية (للمساعدة، للانتقام، للإساءة) – يعتبرون هذه الأسئلة كلها هامشية، وحتى عند إحصاء الوظائف، وهي الخطوة التالية. فإن البنيويين يعتبرون أن الوضع الأدبي للرواية مثل موضعة الزمان والمكان وهويات الأشخاص وانتماءاتهم الطبقية، وصفاتهم الخلقية، كل ذلك لا يشكل وظيفة قائمة بذاتها، مؤثرة في السياق العام للرواية كما يقول «بروب» ومن الهام أن نشير هنا بأن البنيويين يؤكدون بأن هذا المخطط للوظائف قابل للتطبيق في مجالات عدة، في الرواية كما في المسرحية، وفي السينما كما في الرسوم المتحركة وحتى في الشعر القصصي.

ثامناً: ويتم التركيز لاكتشاف بنية النص على إظهار التشابه والتناظر والتعارض والتضاد والتوازي والتجاور والتقابل بين المستويات النحوية والإيقاعية والأسلوبية والحكائية، فعلى سبيل المثال يتم التحليل الصوتي من خلال إظهار الوقف، النبر، المقطع التنغيم في النص النثري ويضاف إليهم الوزن والقافية في النص الشعري، أما في تحليل التركيب فتتم دراسة طول الجملة وقصرها، ودراسة أركان التركيب وبخاصة المبتدأ أو الخبر والعلاقة بين الصفة والموصوف والصلة وغير ذلك، ودراسة الروابط كبحث استعمال الواو أو الفاء أو ثم أو إما ... الخ. والأهم هو دراسة «ترتيب» التركيب، وفي تحليل الألفاظ تدرس الكلمة وتركيباتها والصيغ الاشتقاقية والمصاحبات اللغوية .. الخ.

تاسعاً: وإذا كانت البنيوية تختزل النص إلى هذا الحد ولا تهتم بالمعنى أو الموضع أو الإطار الزماني والمكاني أو بالبعدين الذاتي والاجتماعي، فما هو دور القارئ؟ يجيب البنيويون أن النص يحاور نفسه، والقارئ هو الكاتب الفعلي للنص! كيف ذاك؟ بشيء من التفصيل يرى البنيويون بأن القارئ ليس ذاتاً، إنه مجموعة من المواصفات التي تشكلت من خلال قراءاته السابقة وبالتالي فإن قراءاته للنص ورد فعله إزاءه تتحدد بتلك القراءات، وبما أن هناك قراء عديدين فإن هناك قراءات متعددة للنص الواحد. أي كأن هؤلاء القراء يقومون «بترجمة» النص كما يرى بارت، لكن النص يبقى هو النص ولهذا فإنه يحاور نفسه. وإذا شئنا الدقة أكثر فإن بارت يرى بأنه لا توجد إلا قيمتان أدبيتان: القراءة والكتابة، أو الكتابة القراءة [بمعنى أن الكتابة تقرأ القارئ ﴿ فالنص يتكلم طبقاً لرغبات القارئ وخبراته) وفي النص لا يتكلم إلا القارئ وحده﴾ والقراءة والكتابة، وهما وجهان لحقيقة واحدة أو قيمة واحدة، فالكتابة فعل أشبه بالقراءة والقراءة فعل أشبه بالكتابة، وقيمتها ليست في الشيء المنتج (معنى القراءة أو معنى الكتابة) بل في الإنتاج نفسه. أي أن المهم هو ذلك الحوار المستمر بين القارئ والنص بغض النظر عن المعنى المكتوب أو المعنى المستمد من القراءة.

ومن منظور المقاييس الذي يهمنا هنا يمكن استخلاص الحقائق المهمة الآتية:

أولاً: تنظر البنيوية إلى الأدب باعتباره نمطاً واحداً ثابتاً ومغلقاً، وبهذا فإنها تقطع العمل

الأدبي عن منتجه (الكاتب) وعن مقام الإنتاج (المحيط) لأنهما من المتغيرات، وبالتالي لا يكونان جزءاً من نظام العمل الأدبي. بل إن نظام العمل (بنيته) سابقة في الوجود على العمل الأدبي نفسه فالعمل يأتي تجلياً للنظام السابق، تماماً كما يأتي استخدام اللغة (من قبل المستخدم لها نطقاً أو كتابةً) تجلياً للنظام اللغوي السابق على وجود المتكلم. واعتبار الأدب نظاماً ثابتاً ومغلقاً وسابقاً يؤدي إلى النظر إليه على أنه ساكن غير متطور أي لا يتأثر ولا يؤثر. وهذا يعني إلغاء تاريخية الأعمال الأدبية وعدم التمايز فيما بينها، ولهذا تتساوى قصائد الشعر الجاهلي مع روايات محفوظ مع ألف ليلة وليلة. وتبدو البنيوية نتيجة ذلك كله أقرب إلى علم الأدب منها إلى النقد الأدبي.

ثانياً: ينتج عن الحقيقة السابقة حقائق أخرى مهمة منها: أن التحليل البنيوي لا يتجه إلى الكشف عن الوظيفة الاجتماعية للعمل الأدبي، أو البحث عن الجوانب الإبداعية للغة أو الكاتب، ولا يهتم بقضية التذوق والفهم، أو بيان سر تفرد هذا العمل أو ذاك، إذ يهتم برصد العناصر الثابتة المتواترة ويكتفي بوصفها بدون أي تعليل. بل تراه يرفض التعليل ويعده شركاً. ولهذا فإن التحليل البنيوي لا يسمح باستنباط مقاييس / مبادئ نقدية نستطيع أن نقيس بها أعمالاً أخرى لأنه منهج صوري وصفي لا يهتم بالقيمة (الجمالية)، ولهذا تتساوى لديه الأعمال الأدبية الجيدة والرديئة، القديمة والجديدة.

ثالثاً: لا بد من التفريق بين البنيوية وبين التيارات النقدية (روافدها) التي تنظر إلى النصوص باعتبارها شكلاً فنياً أو بناءً جمالياً مكتفياً بذاته بعيداً عن المؤلف أو سياقه الخارجي (ولهذا عدت بمثابة روافد للبنيوية). فمثل هذه التيارات [النقد الفني، ومدرسة الشكليين الروس والنقد الجديد في أمريكا] تهتم بالخاص والمتفرد من النصوص الأدبية، كما تبحث عن مدى التناسب والتناغم والترابط بين عناصر النص والطاقة الإيحائية للتشكيل اللغوي والتعبير عن الجمال. بينما يتجاهل التحليل البنيوي الأبعاد الذاتية والاجتماعية والتاريخية التطورية للأدب، ويقوم بإقصاء المعنى والموضوع والأفكار وعدم الاعتراف بالوظيفة الجمالية. ولهذا لا بد من التفريق بين البنية (الخفية) والبناء وبين البنية والشكل.

المصادر والمراجع:

لمزيد من الاطلاع يمكن النظر في المصادر والمراجع الآتية التي استفدت منها:

١. دي سوسير، فرديناند: علم اللغة العام، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، ط٢، بغداد، ١٩٨٨م.

٢. جابر عصفور، فتنة البنيوية، نظريات معاصرة، مكتبة الأسرة، القاهرة، ١٩٩٨م.

٢. جاكسون، ليونارد: بؤس البنيوية، ترجمة ثائر ديب، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠١م.

٨. عبد العزيز حمودة. المرايا المحدبة؛ من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ع٢٣٢، ١٩٩٨م.

٩. عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، عالم المعرفة، الكويت، ع٢٧٢، ٢٠٠١م.

١٠. عبد المنعم تليمة: مداخل إلى علم الجمال الأدبي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة. ط١، ١٩٧٨م.

١١. كلر، جوناثان: فرديناند دي سوسير؛ أصول اللسانيات الحديثة وعلم العلامات، ترجمة عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط١، ٢٠٠٠م.

١٢. كمال أبو ديب: نظرية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين، بيروت، ط٣، ١٩٩٥م.

١٣. كيرزويل، إديث: عصر البنيوية؛ من ليفي شتراوس إلى فوكو، ترجمة جابر عصفور، دار آفاق، ١٩٨٥م.

14. مجموعة من الكتاب: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، مجموعة من المترجمين، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٤م.

15. نبيلة إبراهيم: البنيوية من أين والى أين؟، مجلة فصول، القاهرة، يناير ١٩٨١م.

16. نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس، مجموعة من المؤلفين، ترجمة إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٢م.

17. يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي، في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، ١٩٩٠م.

الفصل الثاني عشر

ما بعد البنيوية / والمقاييس

ما بعد البنيوية / والمقاييس

١. لا بد من تحديد دقيق لعبارة «ما بعد البنيوية (Post Structuralism) إذ كثيراً ما استخدمت بمعنى الانقطاع عن البنيوية أو الإشارة إلى مرحلة جديدة تماماً. والحق أن عبارة ما بعد البنيوية لا تعني الثورة على البنيوية ولا ثورة البنيوية على نفسها، وانما تعني بدقة التحول عن البنيوية لا التراجع. ويعني التحول عدم التمسك ببعض فرضيات البنيوية أو بعض نتائجها مع الاستمرار في المحافظة على المرتكزات العامة للبنيوية. وهذا ما يفسر أن أعلام البنيوية هم في الأغلب أعلام ما بعد البنيوية (بارت وجينيه وكريستيفا وريفاتير وغيرهم).

فقد ثبت بطلان الفرضيات البنيوية القائلة بأن البنية ثابتة ومغلقة، وتبين أن البنية متحركة ومفتوحة، كما أن إعادة الأعمال الأدبية المتعددة والمتنوعة إلى نمط واحد. عمل ينطوي على الاختزال وإغفال الكثير من الظواهر المتعددة.

ولهذا تمّ التحول من البنيوية إلى ما بعد البنيوية: أي تم طرح فرضيات جديدة تتمثل في أن النص مفتوح ومتحرك، وأن الأدب أنماط متعددة لا نمط واحد. وهذا التحول فرض استخدام مصطلحات جديدة إذ تم الانتقال من مصطلح العمل إلى مصطلح النص.

فالعمل كيان ثابت ومغلق ومنتهٍ في الزمان والمكان، أما النص فمفتوح ومتحرك، لكن انفتاح النص لا يعني انفتاحه على المنتج (المؤلف) أو محيط الإنتاج (السياق الخارجي)، وانما يعني أنه مفتوح على غيره من النصوص. وعدم ربط النص بالمؤلف أو سياقه الخارجي من نقاط الالتقاء المشتركة مع البنيوية.

٢. فالنص يتوالد عن نصوص أخرى، (أي أن المرجعية الوحيدة للنص هي النصوص). كما يسهم في ولادة نصوص آتية. واعتماد النص على نص آخر أو نصوص أخرى يحيل على مفهوم «التناص» و«علم النص»، كما قد يفسر مقولة جاك دريدا المركزية «لا شيء خارج النص».

ويمكن الوقوف هنا عند مصطلح «التناص» وبيان أبعاده وأصوله، وتوضيح فعاليته

على الصعيد النقدي فهل هو مفهوم «نقدي»؟ - أم تراه مفهوماً مرتبطاً بـ «فعل القراءة» فقط؟!. وهذا الوقوف له ما يسوغه، لأن المصطلح بدا واسع الانتشار والذيوع في حقل النقد العربي، إذ توسل به نقادنا كصيغة معرفية في سبيل إرساء «منهج نقدي جديد». والسؤال الذي يهمنا هنا هو: هل التناص أداة نقدية نستطيع من خلالها إيجاد مقياس نقدي للتمييز بين النصوص المختلفة، أم أنه مجرد مفهوم يزيد من معرفتنا بالنص / النصوص في أثناء تجربة القراءة؟!. بعبارة أخرى هل هو معيار نقدي؟ أو تقنية فنية يمكن البحث عن كيفية توظيفها؟!!.

ولا بد من التأكيد بأن التناص:

- مفهوم ينتمي إلى التفكيك (لأنه ينطوي على الاختلاف، والكتابة، والنص الحاضر والنص الغائب).
- ومصطلح سيميولوجي (لأنه يعني البحث في مكونات النصوص ولا نهائيتها، وعلاقة النص بغيره من أنساق المعرفة).

ويمكن القول إن «التناص» مفهوم يطمح إلى ترسيخ المحاولات الحثيثة لإيجاد «علم النص». وهو علم جديد بلا شك لأن موضوعه جديد هو النص. فالفلسفات والعلوم السابقة تناولت النص ودرسته وتفحصته كوسيلة لتأكيد موضوعاها ومقولاتها ونظرياتها. لكن النص هنا هو المادة الرئيسية لعلم النص. فالنص – كموضوع – لا ينسب بحال إلى تلك الفلسفات والعلوم. وهو بهذا المعنى حقل منهجي، ولا وجود له إلا داخل خطاب / لغوي / مكتوب. واللغة (عكس ما تراه البنيوية) منظومة لا نهاية لها ولا مركز – فالكلمة ليست مغلقة ولا مكتفية بذاتها بل هي مجموعة / حزمة من الكلمات والمفهومات المتعددة القابلة – ليس فقط – لاستعمالات عديدة – بل للدخول أيضاً مع مفردات أخرى في تركيبات عنقودية لا نهاية لها.

- **النص / العمل / الأثر:**

والنص يتميز عن العمل، فبينما ترى البنيوية أن العمل كيان منته في الزمان والمكان أي تزامني ومغلق وثابت وساكن، فإن النص وفق التناص تعاقبي ومتحرك ومفتوح ومتغير ومتجدد.

كما أن النص يتميز عن «الأثر الأدبي»، فالنص نسيج من العلامات signs [العلامة نتيجة اتحاد الدال والمدلول]، أما الأثر الأدبي فينحصر في المدلول. وهذا المدلول له نوعان من الدلالة: ظاهرة (وحينئذ يكون الأثر موضوعاً لعلم يهتم بالمعنى الحرفي كفقه اللغة) أو مضمرة (وحينئذٍ ينبغي التنقيب عنها ويصبح الأثر موضوعاً لتأويل).

لكن النص – لكونه كتابة متعددة – فإنه لا يقبل التنقيب أو التأويل فهو لا يتطلب إلا الفرز والتوضيح. فالنص تمددي، مجاله هو مجال الدال، لكن التوليد الدائم للدال داخل مجال النص (أو لنقل الذي مجاله النص) لا يتم وفق النمو العضوي أو حسب طريق تأويلي، وانما وفق حركة تسلسلية للتداخل والتغير. فالصورة المجازية للأثر توحي بصورة الكائن العضوي الذي ينمو بفعل التكاثر الحيوي، أما الصورة المجازية للنص فتوحي بالنمو الشبكي أو العنكبوتي. والأثر (في أفضل الأحوال) رمزي بدرجة وضيعة رمزيته قصيرة النفس أي سرعان ما تتوقف، أما النص فطاقته الرمزية مطلقة. لهذا فإن النص لا يمكن أن يكون هو ذاته إلا في اختلافه (الأمر الذي يعني عدم تفرده وتحدده).

وإذا كانت حركة النص المكونة هي العبور والاختراق (عبور الآثار الأدبية العديدة) فإن النص يطرح مشكلة التصنيف وتجربة الحدود. فما يحدده هو قدرته على خلخلة التصنيفات القديمة، وعدم الخضوع – بل التمرد على التقسيمات المألوفة للأجناس فهل هذا الكاتب قصاص، شاعر. كاتب مقالة، فيلسوف، رجل اقتصاد، متصوف؟ إذا كانت الإجابة عسيرة فهو كاتب نص وإلا فهو كاتب أثر. فالكتابة التي توجد على الحدود (حدود الأجناس الأدبية المعروفة) هي نص. فالنص / كتابة / يضع نفسه وراء الرأي السائد إنه بدعة وخروج عن حدود الرأي السائد.

• مفهوم جديد للكتابة:

والكتابة لا تعني رسم الأصوات اللغوية ولا مجرد الربط بين العبارات، بل تعني «الاختلاف» على حد تعبير «جاك دريدا»، وتعني لدى رولان بارت: أن نضع أنفسنا فيما يطلق عليه اليوم التناص، أي أن نضع لغتنا وإنتاجنا الخاص للغة ضمن لا نهائية اللغة، أي ضرورة الاختفاء – اختفاء الذات الفاعلة / الكاتبة – في اللغة. والأدب عنده – وهو يفضل أن يسميه كتابةً – هو دوماً خلخلة، أي ممارسة تهدف إلى زعزعة الذات الفاعلة

وتشتيتها في ذات الصفحة. فلا وجود للمؤلف إلا لحظة الإنتاج / الكتابة وليس قط لحظة ينتهي الإنتاج. فالكاتب بعد أن ينتهي ينفصل عن النص.

فالنص خطاب / لغوي / مكتوب، لا يتم إبداعه (الأدق أن نقول لا تتم كتابته) من خلال رؤية الكاتب / الفنان، بل تتم ولادته / تكونه من خلال نصوص أدبية / فنية أخرى، ويتم التفاعل بين النص / والنصوص الأخرى من خلال آليات التناص: الاستدعاء / التحويل / الإذابة. مما يجعل لغة التناص تتشكل من مجموع استدعاءات خارج نصية يتم إدماجها وفق شروط بنيوية خاضعة للنص الجديد / المولود. ثم إن النص المدمج يخضع من جهة ثانية لعملية تحويلية لأن التناص ليس مجرد تجميع مبهم وعجيب للتأثيرات. فداخل الكتابة تقوم عملية جد معقدة في صهر وإذابة مختلف النصوص والحقول المدمجة مع النص المتشكل.

- لغة النص لغة إنتاجية / لا لغة تواصلية:

واستناداً إلى مفاهيم: الاستدعاء / التحويل / الإذابة، لا ينبغي النظر إلى لغة النص كلغة تواصل. بل كلغة إنتاجية منفتحة على «مراجع» خارج – نصية (نصوص أدبية، فكرية، دينية، فنية، أيديولوجية ...الخ)، وهذه الإنتاجية لا يمكن إدراكها إلا في مستوى التناص. أي في تقاطع التغيير المتبادل للوحدات المنتجة لنصوص مختلفة. وفي مستوى آخر ... فإن النصوص المتناصة تدخل في نوع خاص من العلاقات السيميائية التي نسميها الحوارية «Dialogism» كما يرى «تودوروف» ذلك لأن أهمية العلاقات بين النصوص (الملفوظات) ترجع إلى كونها علاقات حوارية.

- ما النص؟/وما علاقته بالنصوص الأخرى؟:

يتضح مما تقدم أننا إزاء مفهوم جديد «للنص»، وفي سبيل تحديده ترى «جوليا كريستيفا» «أن كل نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات. وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى». أما «ليتش Leitch» فيرى أن «النص ليس ذاتاً مستقلة أو مادة موحدة ولكنه سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى. ونظامه اللغوي. مع قواعده ومعجمه، جميعاً تسحب إليها كماً من الآثار والمقتطفات من التاريخ ...». ويؤكد «روبرت شولز» أن المبدأ العام في التناص «هو أن النصوص تشير إلى نصوص أخرى مثلما أن

الإشارات (signs) تشير إلى إشارات أخرى وليس إلى الأشياء المعنية مباشرة». وكل هذه التعريفات تشترك في تأكيد عدم استقلالية النص / وإلغاء الفواصل بين النصوص.

وتأكيد توالد النص عن نصوص أخرى لا يعني اعتماده عليها أو محاكاتها، بل إن ... المخالفة أو المعارضة أو التنافس مع نصوص أخرى، وهذا يع

ذهب إلى ذلك كثيرون من نقادنا.

إن النص وفق مفهوم التناص بلا حدود. إنه حيوي متجدد متغير من خلال تشابكاته مع النصوص الأخرى وتوالده من خلالها. بل ولا يتضمن بؤرة مركزية أو بنية محددة، وربما الأصح أن نقول إن النص يتضمن دلالات لا حصر لها وبؤراً لا يمكن أن تعد وبنيات لا نهاية لها. فالنص منداح باستمرار متدفق دائماً وبالتالي فهو بلا نهاية. وللتدليل على ذلك يمكن الإشارة إلى القراءات المتعددة لنص واحد من قبل قراء عديدين، أو من قبل قارئ واحد في فترتين زمنيتين متباعدتين أو متقاربتين.

فالنص يتدفق بالمعاني والدلالات، وهو يتفاعل ويتوالد مع الكلمات والجمل والثيمات والأطر والتقنيات ومع نصوص أدبية وفنية شفهية ومكتوبة، تاريخية واجتماعية ... الخ وكل هذه النصوص تتكاثر (تتوالد) وتتداخل وتمتد لتشمل العالم بأسره الذي يصبح في هذه الحالة نصاً. وبهذا المعنى فإن النص لا يمتلك بناء محدداً أو بنية واحدة لأنه يتداخل مع نصوص أخرى لا نهاية لها. ولهذا يمكن القول إن التناص صيغة معرفية تهدف إلى تحطيم فكرة المركز، والنظام، والبنية، والشكل والمضمون، والوحدة العضوية المتوهمة. وتحطيم المواصفات المعروفة من مثل: الشعر والنثر والقصة القصيرة والرواية أي عدم الاعتراف بما يسمى نظرية الأنواع الأدبية.

• النص / القراءة / التأويل:

إن التسليم بما تقدم يفضي بنا إلى أسئلة عديدة منها: كيف نحلل النص وفق التناص؟ وعم يبحث المحلل / الناقد؟ وهل من مهمته أن يحكم بالجودة والرداءة؟ وما الذي يميز نصاً عن آخر؟ هل التناص أداة نقدية تنطوي على قيمة أم أنها - بيد المحلل / القارئ مجرد مفهوم أو صيغة معرفية تسهم في عملية قراءة النصوص وفرز النصوص من غيرها من الكتابات؟!

وهنا يمكن القول إن قراءة / نقد النص تبدأ وتنتهي - وربما تبدأ فقط - من خلال النصوص. فالإطار المرجعي للقارئ بعد ولوجه عالم النص يكمن فقط في النصوص المتفاعلة والمتوالدة عن بعضها. ومن العبث أن نعير اهتماماً للأطر الاجتماعية أو الحضارية أو النفسية أو الشخصية (سيرة الكاتب وبيئته) لأن هذه الأطر لا علاقة لها بالنص. فأدوات القارئ / الناقد - إن صح استخدام كلمة أدوات في هذا المجال - تتمثل في النصوص لا غير.

وإذا كان النص مفتوحاً ومنداحاً ومتدفقاً بالمعاني اللانهائية وغير منفصل عن النصوص الأخرى، فإن محاولة اكتشاف العلاقات القائمة بين النص والنصوص الأخرى تبدو محاولة مستمرة لا نهاية لها لأن آفاق الدلالة غير منظورة وغير محددة بحدود. لأن النص مجرد حلقة في سلسلة متواصلة من الدالات (النصوص) غير المقترنة بمرجع. ولهذا فإن القارئ / الناقد / المحلل لا يستطيع حصر النصوص المتداخلة كما أنه لا يستطيع حصر دلالتها.

فاستناداً إلى التناص فإن النص «غير منجز ما دامت قراءته متواصلة. بل إنه في دلالته يتضاعف مثل المتوالية الرياضية، تبعاً لتعدد القراءات». لهذا يرفض بعض القائلين بالتناص قضية التأويل برمتها فـ «التأويل هذيان محموم كهذيان الفصاميين أو الفارين من حرب مدمرة». ويهدف هؤلاء من وراء هذا القول إلى بذر الشك وعدم اليقين في كل شيء. وهم لا يقولون بالشك طريقاً للوصول إلى الحقيقة فهذه مسألة قديمة معروفة. لكن الجديد هنا هو أنهم يرون بأن هوية الحقيقة هي الشك وعدم اليقين. ولهذا فالدلالة الواحدة (الأدبية وغير الأدبية) لا وجود لها، لأن الدلالة رمزية دائماً. لهذا يرى جاك

دريدا رائد الفلسفة التفكيكية أن «هوية المعنى ضمن الاختلاف» تتمثل في تعريفه، حتى أن إمكانية معانيه «الأخرى» في أماكن أخرى وأزمنة أخرى، تصبح شرط هوية المعنى والآفاق التي يستند إليها المعنى.

ومهما تعددت الآراء في مجال التأويل وفق التناص أو في مجال البحث عن العلاقة بين المعنى الرمزي / والدلالات المتعددة، والنص / البنية / الحدث فإن المنطلق الأساسي هنا هو قبول النص «تأويلات متناقضة يلغي بعضها بعضاً». وينتج عن هذا المبدأ العام – كما يرى الدكتور محمد مفتاح – عدة تعاليم يمكن إجمالها فيما يأتي:

أولاً: يجب أن يهدم النص حتى يتهاوى نسيجه التعبيري.

ثانياً: إن النص لا يتحدث عن خارجه (مرجعه) بل إنه لا يتحدث عن نفسه، وإنما تجربتنا في القراءة هي التي تحدثنا عنه.

ثالثاً: إن النص يمكن أن يقرأ بتجاوز لمعناه التواضعي الاصطلاحي وهذه القراءة هي نوع من اللعب الحر. وعلى هذا الأساس فإن تأويلات النص وتعدداتها متعلقة أساساً بمؤهلات القارئ فالنص بمثابة بصلة ضخمة لا ينتهي تقشيرها.

ولا بد أن يشير المرء هنا إلى مسألة مهمة هي: إذا كانت البنيوية تركز على ثنائية القراءة / الكتابة وترى أن النص يقرأ القارئ وأن الكاتب الفعلي للنص هو القارئ. فإن التناص لا يعترف بكل الثنائيات المتداولة. وهو إذ يركز على الكتابة / القراءة فإنه ينظر إلى أطراف هذه المعادلة على أنها حلقات متتابعة (لا متقابلة) في سلسلة طويلة لا نهاية لها. أي ينظر إلى تواصل فعل القراءة واستمراره، هذا التواصل يؤكد أن النص يتضمن تأويلات متباينة متناقضة وهو ما ينفي – مرة أخرى فكرة البنية أو النمط أو النظام أو المركز أو الشكل أو الفواصل بين نص وآخر. وينفي أيضاً وجود مقاييس أو معايير نقدية مهمتها التمييز والتقدير والمفاضلة.

- غياب المقاييس:

القائلة بالتداخل والتفاعل من مثل: الاقتباس، التضمين، المعارضة، السرقات الأدبية ... الخ.

وهو مفهوم يثير الكثير من التساؤلات أكثر مما يجيب عن تساؤلات أخرى سابقة، وهو يرتبط بعلم النص الذي يهتم بالإجابة عن السؤال: كيف يتكون النص، أكثر من ارتباطه بالنقد الأدبي أو كونه أداة نقدية أو مقياساً، فهو يغيب المبدع والمتلقي والسياق!! وينتج عن هذا التغييب أن التناص يلغي القيمة التي يتضمنها النص أو القيمة التي ينطلق منها الكاتب والقيمة التي يتسلح بها الناقد. فهو صيغة معرفية تنفي الاعتراف بقيم النص

الفكرة بالفكرة والمفهوم بالمفهوم والشعر بالشعر والنص بالنص بدون الاهتمام بأثر الواقع الاجتماعي في تشكيل المفاهيم والتصورات والأفكار والنصوص.

فالتناص يقدم مفهوماً جديداً «للكتابة»، فالكتابة ليست رسماً للأصوات اللغوية على الورق بل تمثل وجوداً كلياً، كما يقدم مفهوماً جديداً لمصطلح «النص». فالنص (المكتوب حتماً) يتصف بصفات محددة بدونها قد يكون أثراً أو عملاً أو ما شئت. لكن هذه المفاهيم الجديدة لا تشكل منهجاً نقدياً ولا أدوات نقدية، لأن التناص ليس معياراً نقدياً – كما تقدم – أو تقنية فنية يمكن البحث عنها في «الأعمال» أو «الآثار» الأدبية [من نقادنا من يستخدم عبارة: نلاحظ تناصاً في قصيدة كذا!!] وليس ظاهرة يمكن رصدها في الشعر أو الرواية باسم الحداثة النقدية [مثل دراسات: ظاهرة التناص في الشعر، أو ظاهرة التناص في الرواية!!] لسبب بسيط ومهم وهو أن أصحاب هذا المفهوم يرون أن النص (أي نص) محكوم بالتناص كما تقدم، أي أن النص حلقة في سلسلة متواصلة من النصوص التي لا نهاية لها.

المصادر والمراجع:

لمزيد من الاطلاع يمكن النظر في المصادر والمراجع الآتية التي استفدت منها:

١. أحمد الزعبي: التناص نظرياً وتطبيقياً، مؤسسة عمان، ٢٠٠٠م.

٢. أنجينو، مارك: «الخطاب النقدي الجديد»، ضمن كتاب أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٧م.

٣. بارت، رولان: درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال، ط٢، ١٩٨٦م.

٤. بارت، رولان: نظرية النص. ترجمة منجي الشملي وعبد الله صولة ومحمد القاضي، حولية الجامعة التونسية، عدد ٢٧. ١٩٨٨م.

٥. حنون مبارك: دروس في السيميائيات، دار توبقال، ط١، ١٩٨٧م.

٦. دريدا، جاك: الكتابة والاختلاف، ترجمة كاظم جهاد، دار توبقال، ط١، ١٩٨٨م.

٧. راي، وليم: من الظاهراتية إلى التفكيكية، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٧م.

٨. زهور لحزام: آلية التناص، مجلة الناقد، عدد٢٠، ديسمبر ١٩٩٠م.

٩. ستروك، جون: البنيوية وما بعدها، من ليفي شتراوس إلى دريدا، ترجمة محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، ع٢٠٦، ١٩٩٦م.

١٠. سيد البحراوي: في البحث عن لؤلؤة المستحيل، دار الفكر الجديد، بيروت، ط١، ١٩٨٨م.

١١. عبد الله إبراهيم، وسعيد الغانمي وعواد علي: معرفة الآخر؛ مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٠م.

١٢. عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة؛ من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، الكويت، ع٢٣٢، ١٩٩٨م.

١٣. عبد الملك مرتاض: فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص، مجلة علامات، جدة، المجلد الأول، مايو / أيار ١٩٩١م.

١٤. كريستيفا، جوليا: علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩١م، ط٢، ١٩٩٧م.

١٥. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري؛ استراتيجية التناص، دار التنوير، بيروت، ط١، ١٩٨٥م.

١٦. محمد مفتاح: مجهول البيان، دار توبقال، ط١، ١٩٩٠م.

١٧. عبد الله محمد الغذامي: من البنيوية إلى التشريحية، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط١، ١٩٨٥م.

١٨. مفيد نجم: التناص في النقدين الغربي والعربي، مجلة نزوى، فصلية ثقافية، سلطنة عُمان، ع٥٣، يناير ٢٠٠٨م.

الفصل الثالث عشر

الأسلوبية / والمقاييس

الأسلوبية / والمقاييس

الأسلوبية، أو البحث الأسلوبي، أو علم الأسلوب، حقل حديث جداً، يتصف بالحيوية والحركة الدائبة، والاتساع المستمر، وهذا ما جعل أنصاره ومؤيديه يزدادون يوماً بعد يوم. وهو حقل نشأ في دوائر اللغويين، قبل أن يعنى به نقاد الأدب عناية كبيرة جعلتهم يضعونه على رأس «المناهج الموضوعية» بل دفعتهم إلى اعتباره بديلاً للنقد الأدبي برمته.

• موضوع علم الأسلوب:

ويسعى علم الأسلوب – كأي علم آخر – إلى استخلاص سلسلة القواعد والقوانين التي تحكم المادة المدروسة – وهي هنا الكلام نطقاً أو كتابة، أي الاستخدام اللغوي. فعلم الأسلوب يبحث عن السمات المميزة التي تتحقق عند تفاعل الفرد / أو الأفراد مع اللغة. وهذه السمات أو الخصائص يسميها أهل الأدب بالأسلوب. وكل فرد من أفراد المجتمع له طريقته الخاصة في استخدام اللغة، أي له أسلوبه [ولهذا قال الفرنسي «بوفون» في القرن الثامن عشر: الأسلوب هو الرجل، أو الأسلوب هو الإنسان]. وهذا يؤدي إلى القول بأن أفراد المجتمع يستخدمون اللغة بطرق لا حصر لها، فهناك أنواع عديدة من الاستخدامات اللغوية: وعلماء الأسلوب يحاولون استخلاص الخصائص المميزة لكل نوع من أنواع الاستخدامات اللغوية والربط بين هذه الخصائص أو السمات اللغوية ودلالاتها التي تتجاوز المعنى المجرد.

فالفرد «القائل» أو «المستخدم للغة» يقوم «بعملية اختيار» للكلمات والتراكيب والحروف والأدوات اللغوية والطريقة للتعبير المناسب عن موقف ما. ويفترض علم الأسلوب أن هذه «الاختيارات» تحكمها قوانين لغوية يمكن التعرف عليها واستخلاصها وهو ما يؤدي إلى قيام «علم أسلوب» حديث. ولهذا يمكن القول إن «عملية الاختيار» هي موضوع علم الأسلوب.

وبهذا المعنى فإن علم الأسلوب يتسع لدراسة الاستعمالات اللغوية المتعددة الأدبية وغير الأدبية. بل إن شارل بالي (١٨٦٥-١٩٤٧م) مؤسس علم الأسلوب الفرنسي، (والمدرسة الفرنسية في علم الأسلوب هي التي وضعت القواعد النظرية الأولى لهذا العلم كما يذكر

أستاذنا شكري عياد) (مدخل إلى علم الأسلوب، ص٢٢)، يعتبر «علم الأساليب مجرد فرع من فروع اللغويات» (ويليك، نظرية الأدب، ص٢٤٢). ولهذا اهتم «بالي» بالأسلوب خارج نطاق الأدب. أي خارج الاستعمالات اللغوية ذات التأثير الوجداني الجمالي. لأن هذه الأخيرة من اختصاص الناقد. أما الدارس الأسلوبي – في رأي بالي – فدارس لغوي محض، يدرس الاستعمالات اللغوية المتعددة من حيث المعنى الأصلي والدلالات الإضافية المصاحبة له. فالصيغة اللغوية (أو الأسلوبية) تؤدي معنى ما أو دلالة مباشرة لكنها في سياقها (طبيعة الموقف، وطبيعة العلاقة بين القائل والمتلقي وخبرة كل منهما الاجتماعية واللغوية ... إلخ) تنطوي على دلالة أخرى قد تكون جادة أو ساخرة، أو قد تنقل إحساساً بالاستعطاف أو الاستهجان أو بالاسترضاء أو التحدي ... الخ. وهنا تبدو مهمة الدارس اللغوي وصفية خالصة وهو أمر دفع فريق من نقاد الأدب إلى اقتحام مجال «علم الأسلوب»، وقد كانت مشكلة النقد الأدبي –كما يذكر أستاذنا شكري عياد (مدخل إلى علم الأسلوب، ص٣٣) – ولا تزال وراء هذه الحدود أي حدود الوصف اللغوي البحت.

• اللغة / الكلام:

ومن المفيد أن يذكر المرء أن «شارل بالي» كان تلميذاً للعالم السويسري فرديناند دي سوسير (١٨٥٧-١٩١٣م)، وأن البحث الأسلوبي نشأ في أحضان علم اللغة الحديث. وتحديداً منهجية دي سوسير الذي دعا إلى دراسة اللغة كبنية متكاملة في فترة زمنية محددة، قبل دراسة التطورات الجزئية التي تؤدي إلى التغير في بعض المفردات أو بعض القواعد. بمعنى آخر ضرورة تحديد ما هية اللغة وقوانينها العامة قبل دراسة تطورها والتغيرات التي تطرأ عليها، أي أن تسبق الدراسة التزامنية الدراسة التاريخية.

وأهم من هذا – فيما يخص علم الأسلوب – تمييز دي سوسير بين اللغة / والكلام. فـ«اللغة» نظام من الرموز أو العلامات التي يتفاهم بها الناس. أما الكلام فهو صورة اللغة المتحققة في الواقع في استعمال فرد معين، في حالة معينة. فالكلام (استعمال اللغة أو استخدامها نطقاً أو كتابةً) يطابق في جوهره النظام العام في صفاته الأصلية ولكنه يختلف في تفصيلاته من فرد إلى فرد ومن حالة إلى حالة ومن موقف إلى موقف وهذه الاختلافات في المواقف هي التي تولد أساليب متعددة.

والتمييز بين اللغة / والكلام يحصر الأسلوبية بالطرف الثاني من ثنائية دي سوسير وهو الكلام أو الجانب العملي الملموس. ويمكن القول إن هذا التمييز يعد من المبادئ المركزية في منهجية دي سوسير، ولتوضيح الفروق الأساسية بين اللغة / والكلام يمكن ملاحظة الأمور الآتية:

أولاً: اللغة نظام أو منظومة موجودة بالقوة في أدمغة جميع الأفراد، إذ لا توجد كاملة عند الفرد. / أما الكلام فتحقيق واستعمال لبعض إمكاناتها (قواعدها، مفرداتها، أدواتها ...) فالفرد ينتقي / ويختار. فالكلام عمل فردي خاضع للإرادة والفعل. (بينما نظام اللغة سابق على الفعل ووجود الفرد).

ثانياً: اللغة واقعة وجودية / أما الكلام فواقعة حضورية.

ثالثاً: تتصف اللغة بأنها شمولية ومستقلة عن وعي الفرد / أما الكلام فظاهرة محدودة، ويرتبط بوعي الفرد اللغوي وأحواله المتنوعة.

رابعاً: اللغة ظاهرة مجردة. لا توجد: هيكلاً ملموساً، أما الكلام فجانب ملموس باستخدامات الأفراد.

. علم اللغة / علم الاسلوب:

يتضح مما تقدم الحقل الذي يعمل فيه البحث الأسلوبي، كما يتضح أن التمييز بين اللغة / والكلام قد هيأ الأرضية الملائمة لولادة البحث الأسلوبي، الذي نشأ في أحضان علم اللغة لكنه سرعان ما سعى – بدأب مستمر – إلى أن يكون علماً قائماً بذاته له حقله وأسئلته وأدواته وأهدافه المتباينة. ويمكن تأكيد الفروق الأساسية بين علم اللغة وعلم الأسلوب في الملاحظات التالية:

أولاً: يهتم علم اللغة بما هو عام ومشترك / ويهتم علم الأسلوب بما هو فردي وخاص.

ثانياً: يقوم منهج علم اللغة على الوصف (وصف ما يقال) وصفاً مجرداً / أما علم الأسلوب فيقوم على وصف الكيفية المتحققة من الاستخدام الخاص [إذ ليس كل وصف لغوي يعد وصفاً أسلوبياً].

ثالثاً: يسعى علم اللغة إلى تصنيف الظواهر اللغوية / بينما يسعى علم الأسلوب إلى الربط

بين الكيفية وبين الأغراض التي يريدها المنشئ من وراء هذه الكيفية.

وعلى الرغم من هذا التباين، فإن رينيه ويليك يؤكد بأنه «لا يمكن متابعة البحث الأسلوبي (الأدبي) بنجاح بعيداً عن علم اللغة العام. إذ إن أحد الاهتمامات الرئيسية

من الموضوعية كما يبعد في الوقت نفسه شبح الذاتية والانطباعية. فالناقد الأسلوبي يبدأ عمله بالنص وينتهي بالنص، إذ يرصد الظواهر الأسلوبية في النص المدروس ويقوم بتصنيفها واحصائها وتوصيفها وشرح العلاقات القائمة فيما بينها ثم يفسر دلالاتها الإبداعية وتأثيراتها الوجدانية والجمالية وارتباطها برؤية الأديب للعالم.

فكأن الناقد الأسلوبي يقوم باستقراء النصوص وتصنيف الظواهر الأسلوبية واحصائها تمهيداً للانتقال من الخواص الكمية إلى الخواص الكيفية، أو الانتقال من الظواهر اللغوية للأساليب إلى الدلالات الفنية. فالناقد الأسلوبي يهتم بـ «الاختيارات» و «الانحرافات» اللغوية. والانحرافات تعني استخدام اللغة (أو تشكيلها) بطريقة خاصة، أي «بعيداً» أو «خروجاً» عن قوانين اللغة المألوفة. فالكلمة (الأدبية هنا) تبتعد عن المعنى المعجمي، والعلاقة بين الدال والمدلول تتصف بالمراوغة والانفصال.

وبالمجمل يمكن القول إن الناقد / المحلل يتبع الخطوات الإجرائية التالية: تحليل النظام اللغوي للنص وتفسير ملامحه في ضوء الهدف الجمالي للعمل (كمعنى كلي)، أو دراسة جملة الملامح الفردية التي تميز هذا النظام من غيره من النظم المماثلة، أي رصد الانحرافات التي تحيد عن الاستخدام المألوف: انحرافات مثل تكرار الصوت، وقلب

ترتيب الكلام، وبناء جمل تراكمية مركبة، وكل هذا لتحقيق وظيفة جمالية كالتوكيد أو الإفصاح أو نقيضيهما اللذين يبرزهما الغرض الجمالي وهما الإبهام والغموض (ويليك: ص ٢٤٧).

وقد عني النقاد الأسلوبيون بهذه «الانحرافات» إلى حد أن بعضهم أطلق على «علم الأسلوب» «علم الانحرافات». (عياد: مدخل، ٣٧).

• علم الأسلوب / والبلاغة:

وتداخل علم الأسلوب مع البلاغة بارز وواضح، فالبلاغة تدرس الكلمات والتراكيب والذكر والحذف والاستعارة والتشبيه والكناية ... الخ، كما تعرف بأنها «مطابقة الكلام لمقتضى الحال». هذا التداخل دفع فريقاً من الباحثين إلى وصف علم الأسلوب بـ «البلاغة الحديثة»، أو أن مهمة علم الأسلوب تتمثل في إحياء البلاغة القديمة.

ومع ذلك فإن الفروق بين علم الأسلوب والبلاغة عديدة ومهمة، ويكفي أن يشير المرء إلى أهمها:

١- تنتمي البلاغة إلى العلوم اللغوية القديمة التي تنظر إلى اللغة على أنها شيء ثابت. فهي تدرس الظواهر اللغوية بعيداً عن الزمن والبيئة. وينتمي علم الأسلوب إلى العلوم اللغوية الحديثة التي تهتم بالتغيرات والتطورات التي تطرأ على اللغة بفعل الزمن والعصر والبيئة وغيرها من المؤثرات.

٢- علم البلاغة علم معياري (قوانينه مطلقة، ثابتة، لا تتغير، يجب أن تراعى كما تراعى قوانين النحو). أما علم الأسلوب فيرصد الظواهر ويعترف بتطورها ويحرص على بيان دلالاتها، فهو علم وصفي لا يتحدث عن صحة أو خطأ.

٣- مجال الدراسة الأسلوبية أكثر اتساعاً من مجالات البلاغة – كما سيتضح (عياد، مدخل، ص ٤٣ وما بعدها).

• مجالات علم الأسلوب:

وتتسع مجالات علم الأسلوب لتشمل كل الممارسات اللغوية، فكل نطق لغوي – تقريباً– يمكن دراسته من ناحية قيمته التعبيرية، أما ما يخص البحث الأسلوبي الأدبي فيمكن أن

يشمل المجالات الآتية:

١. دراسة أسلوب نص أدبي.

٢. دراسة أسلوب الأديب / المؤلف.

٣. دراسة أسلوب مدرسة أدبية بعينها (الرومانسية، الرمزية، الواقعية ...).

٤. دراسة أسلوب عصر ما.

٥. دراسة أسلوب جنس أدبي (الشعر الغنائي، الدراما، الرواية، الملحمة ...).

٦. دراسة الأسلوب الأدبي الفني عامة.

٧. دراسة الأسلوب الثقافي العام في عصر معين (صلاح فضل، علم الأسلوب: ص ١٥).

❁❁❁

وأحسب أن ظروف نشأة علم الأسلوب وتداخله مع علم اللغة والنقد الأدبي والبلاغة، وطموحه الكبير في التحول إلى علم قائم بذاته وبديل لغيره: كل هذا فرض صعوبات وتحديات في مسار البحث الأسلوبي وتحقيق طموحه من مثل:

أولاً: تعريف الأسلوب:

وتتمثل المشكلة هنا في تعدد الأساليب وتنوعها واتساعها، لدرجة أن «رينيه ويليك» يستخدم عبارة «علم الأساليب» بصيغة الجمع، وهي عبارة توحي بعجز البحث الأسلوبي – على أهميته وفائدته – عن أن يصبح علماً قائماً بذاته. فكل الأدوات والاستعارات والمجازات البلاغية والأنساق النحوية تدخل في نطاق علم الأساليب. ومن الصعب – كما يرى – أن نثبت أن مجازات أو أفانين محددة يكون لها في جميع الأحوال آثار محددة أو «قيم تعبيرية» (ويليك: ص٢٤٣)، أي من الصعب استخلاص قوانين تمكن الدراسة من التحول إلى علم. ومع هذا يمكن تقديم أكثر من تعريف للأسلوب:

• فالأسلوب ذلك الاستعمال الفردي الخاص (نطقاً أو كتابة) الذي يعكس تلك السمات اللغوية التي تمثل الفرد في تعامله مع النظام اللغوي لأداء المواقف المختلفة (إمبرت / مناهج النقد الأدبي: ط٢، ١٩٩٢م).

- استعمال النظام اللغوي بطريقة معينة.
- السمات التي تظهر في استخدام الأفراد للغة تشكل في جوهرها أسلوب هؤلاء الأفراد / الفرد.
- الاستعمال الأدبي الخاص للغة (الأسلوب الأدبي).
- لا شك أن هذه التعريفات صحيحة ومهمة، لكن اعتمادها – قد لا يسهم في الوصول إلى نتائج عامة تتيح استخلاص قوانين (وهو ما يطمح إليه علم الأسلوب) والتحول إلى علم يتم من خلاله بيان الفروق أو المشترك بين الأساليب المتعددة.

الأسلوبية مثلاً. أو يفرض الجنس الروائي تعدد هذه المستويات؟!

ومن زاوية أخرى ألا تفعل «قوانين» «الموقف» [عمر القائل وجنسه ومهنته وبيئته وثقافته ولحظة القول ... الخ] فعلها في خلق «السمات» «الأسلوبية»؟!

هذه الأسئلة تدل بأن هناك عناصر وعوامل ومواد غير لغوية تكون فاعلة في تشكيل الأسلوب وتحديد منحنياته. ولهذا فإن إغفالها يدل على نظرة جزئية (غير موضوعية)، واقرارها يدل بأن البحث الأسلوبي – إذ ينحصر في الممارسة اللغوية والعلاقة بين القيم التعبيرية الشعورية – غير قادر على أن يكون بديلاً للنقد الأدبي.

- وتثير هذه التعريفات – الصحيحة والمهمة – أسئلة أخرى – فهي إذ تحصر «السمات / الأسلوب» في العلاقة بين الفرد واللغة، فإنها تغفل مقومات الممارسة اللغوية / أو اللغوية الأدبية الأخرى التي تتمثل في الثالوث: المرسل – الرسالة – المستقبل. أي تغفل الحديث عن أسلوبية النص / وخصوصيته مقارنة مع غيره من النصوص، كما تغفل الحديث عن التأثير المتبادل بين الأسلوب ومتلقيه:

فالأسلوب يهدف إلى الإقناع والتأثير، لكن طبيعة المتلقي وثقافته تؤثر بصورة غير مباشرة في أسلوب النص (الكلمات والتراكيب والصيغ ... الخ). بمعنى آخر هل يهتم البحث الأسلوبي في بيان العلاقة بين أسلوبية النص والمؤلف، أم في أسلوبية النص بحد ذاته، أم في أثر أسلوبية النص في المتلقي؟!.

ثانياً: وصف الأسلوب:

تقترن كلمة «أسلوب» في الأغلب بوصف من الأوصاف الآتية:

هادئ، مضطرب، صعب، معقد، غامض، مبهم، رقراق، سهل، سهل ممتنع، فخم، رفيع، متدن، متوسط، جذاب، منفر، فج، خشن، وعر، غريب، ساخر، هزلي، ذاتي، موضوعي، دارج، متفرد، عاطفي، مأساوي ... الخ.

وتكمن المشكلة هنا في أن هذه الأوصاف تنطبق على الكتابة الأدبية وغير الأدبية. والسؤال هو: أليس من الصعب – تبعاً لذلك – الوصول إلى قوانين شاملة تخص الكتابة الأدبية وحدها. أو تضيف نتائج مهمة على صعيد «نظرية» الأسلوب / «علم» الأسلوب؟!.

ثالثاً: تحديد الخصائص الأسلوبية للكاتب:

لا بد من القول بأن تحديد الخصائص الأسلوبية لكاتب ما محفوف بالكثير من المصاعب، من مثل:

١. وجود أساليب سائدة متشابهة في مرحلة ما.

٢. وجود كاتب يغري الآخرين بمحاكاته والنسج على منواله.

٣. وجود نصوص متعددة لكاتب واحد ذات مستويات متعددة [بسبب تطور الكاتب ونضجه] أو بسبب تنوع أساليبه بتعدد الأجناس التي يمارسها: شعر غنائي، رواية، مقالة ... الخ.

٤. وجود نص واحد له مستويات أسلوبية واحدة.

٥. فكرة الجنس الأدبي (الرواية مثلاً) ذات تأثير قوي على التقاليد الأسلوبية.

٦. موضوع النص وغرضه قد يفرض أسلوباً محدداً: نشيد، رثاء، فخر، هجاء،

سخرية، خطابة، حكاية، تعليم، وعظ.

وفي كل هذه الأحوال لا بد من تحديد اللغة العامة أولاً، من أجل إجراء المقارنة بين نظام النص وغيره من النظم اللغوية / والأدبية المعاصرة له.

اتجاهات البحث الأسلوبي:

وتتعدد اتجاهات البحث الأسلوبي بتعدد فلسفات الباحثين ومفاهيمهم حول اللغة / والنص / والأدب، وعلاقاته وأبعاده المتنوعة، وهو ما يستتبع تعدد المصطلحات وأجهزتها وتعدد الغايات. ومن المفيد أن يذكر المرء أن ثنائية فرديناند دي سوسير: اللغة / الكلام، قد اتخذت – بعده – تسميات عديدة من مثل:

- اللغة / الخطاب (غوستاف غيوم).
- النظام / النص (هيا لمسلف).
- الكفاءة اللغوية / الأداء اللغوي (نعوم تشوسكي).
- النمط / الرسالة (رومان جاكبسون).

ومن المفيد الإشارة إلى أهم اتجاهات البحث الأسلوبي التي تتمثل فيما يأتي:

أولاً: الأسلوبية الوصفية / أو أسلوبية التعبير [شارل بالي]: والأسلوبية هنا فرع من العلوم اللغوية (أي مستقلة عن النقد الأدبي)، فهي تدرس الوقائع الأسلوبية وتأثيرها الوجداني ولا تهتم بالقيم الجمالية (شارل بالي، علم الأسلوب وعلم اللغة العام، ص٢٧). ففي البدء حصر بالي دائرة هذا العلم الجديد في دراسة العناصر «الوجدانية»، ثم ظهر أن هذا الوصف «الوجدانية» أضيق مما ينبغي، فاستبدل به الوصف الآخر «التعبيرية». (ستيف ألمان، اتجاهات جديدة في علم الأسلوب: ص٨٦). وقد حاول بالي أن يخرج الأسلوب الأدبي من مجال علم الأسلوب، وأن يقصر هذا العلم على دراسة الكلام العادي، في حين اهتم تلاميذه بجميع أشكال اللغة، سواء أكانت أدبية أم غير أدبية.

ويرى «ستيفن ألمان» أن علم الأسلوب يعتمد على وجهة نظر خاصة به تميزه عن سائر فروع الدراسات اللغوية، ولهذا فإن الأقرب إلى المنطق اعتباره علماً مساوقاً لعلم اللغة، لا

يعنى بعناصر اللغة من حيث هي، بل بإمكاناتها التعبيرية (ستيف ألمان: ص٩٦).

ثانياً: الأسلوبية التكوينية / أو أسلوبية الفرد [ليو شبتسر]: تدرس العلاقة «العضوية» بين الأسلوب / والفرد / المؤلف، وهي مرتبطة بالنقد الأدبي، ويمكن أن يطلق عليها «الأسلوبية النفسية التحليلية»، إذ تفسر الوقائع الأسلوبية تفسيراً نفسياً. فالأسلوب تعبير عن ذات الأديب وتركيبته النفسية (ليو شبتسر، علم اللغة وتاريخ الأدب: ص٤٩ وما بعدها). وطريقة شبتسر الخاصة المسماة «الدائرة اللغوية» تمر بثلاث مراحل: تتمثل المرحلة الأولى في «القراءة ثم القراءة بصبر وثقة، حتى يتشبع المرء بجو العمل». وعندئذ يبدهه تكرار سمة أسلوبية معينة». وفي المرحلة الثانية يبحث عن تفسير سيكولوجي لهذه السمة. أما في الثالثة فإنه يحاول العثور على أدلة جديدة تشير إلى وجود العامل ذاته في نفس المؤلف. (ويمكن البحث عن الأدلة في سيرة حياة المؤلف وتجاربه المعيشة). والسمة النفسية الكامنة في ذات الأديب أو نفسه يسميها «الأصل الكامن» وهي تقترب من «البنية» أو «البؤرة» التي يبحث عنها البنيويون، لولا أن «الأصل الكامن» ينتمي إلى المبدع / المؤلف. في حين أن «البنية» تنتمي إلى العمل الإبداعي نفسه (شكري عياد: اتجاهات البحث الأسلوبي، ص١٦).

ثالثاً: الأسلوبية البنيوية [رومان جاكوبسون، ميكل ريفاتير]: ومن الصعب أن تختزل بكلمات قليلة بسبب جدة المفاهيم والأدوات والخطوات الإجرائية. ويمكن الإشارة إلى ثنائية النمط / الرسالة وإلى نظرية الاتصال والعناصر الستة التي قال بها جاكوبسون، وإلى «القارئ العمدة» الذي يعده «ريفاتير» مجموع قراءات وليس متوسط قراءات، فهو وسيلة لاستخراج المثيرات من النص. فالتحليل يهتم بثوابت الكتابة في النص وهذه الثوابت ليست وقائع بل أبنية. أو هي صور متعددة لبنيات واحدة، ومتى عينت هذه البنيات وعُرفت، حصلنا على ما يميز العمل (ريفاتير).

فالأسلوبية البنيوية – هي باختصار – أسلوبية النص، إذ ترى أن المؤلف لا يبقى منه سوى العمل، كما أن استجابات القارئ / القراء (وهي عمليات سيكولوجية) تأتي نتيجة لمكونات النص / مثيراته (ريفاتير، معايير لتحليل الأسلوب: ص١٣٩).

رابعاً: الأسلوبية الإحصائية / المدخل الإحصائي:

تهتم بمعدلات تكرار الظواهر الأسلوبية في النص، لتقيم تحليلاتها بالاعتماد على ذلك التكرار كثرة أو قلة.

ولا شك أن الإحصاء أداة / وسيلة مفيدة ومهمة في لحظات بعينها، لكن الإحصاء لا يشكل منهجاً نقدياً، إذ هو مجرد وسيلة كمية / أو مدخل / أو أداة من أدوات المنهج. ويمكن النظر في التجربة القيمة التي صاغها سعد مصلوح وعنوانها «الأسلوب، دراسة لغوية إحصائية».

خامساً: الأسلوبية السيميوطيقية:

تعرف «الواقعة الأسلوبية» بأنها «عنصر لغوي يُنظر إليه من حيث استخدامه لأغراض أدبية في عمل معين». أما التحليل السيميوطيقي للأسلوب فينظر إلى «الواقعة الأسلوبية على أنها مظهر لعلاقة متبادلة بين المرسل والمستقبل، يقوم فيها النظام الرمزي للأدب بدور الوسيط. فهو إذن أقرب إلى فلسفة الظواهر التي خرجت من مأزق الذاتية والموضوعية في عمليات الإدراك بمفهوم «الذاتية التبادلية» (Intersubjectivity) – وبناء عليه لا يكون وجود العمل الأدبي منسوباً إلى مبدعه أو متلقيه أو مستقراً في «أثر» خارج عنهما، بل يكون مشاركة بين المبدع والمتلقي – منه إلى الفلسفة العملية التي ترتكز على مفهوم «الصيغة» أو «النموذج» وهو ما تحاول البنيوية أن تصل إليه (شكري عياد، اتجاهات: ص١٧ وما بعدها).

• كلمة أخيرة:

يتضح مما تقدم كله أن البحث الأسلوبي حقل حديث، له وجهات نظر مميزة، يتداخل مع حقول ثلاثة هي علم اللغة، والبلاغة، والنقد الأدبي. وهو حقل واسع إذ يبحث في كل الأشكال اللغوية لبيان العلاقة بين الظواهر الأسلوبية والقيم التعبيرية. أما التحليل الأسلوبي الأدبي فيهدف إلى تحديد «الاختيارات» و«الانحرافات» في لغة النص وبيان آثارها الجمالية. ولهذا فإن دراسة لغة الأدب باعتبارها وسيلة لبيان الشواهد النحوية، أو الصرفية، أو دراسة اللهجات في مرحلة ما، لا تقدم فائدة للدراسة الأدبية، لأن مثل

هذه الدراسات تتخذ النصوص الأدبية مصادر ووثائق لأغراض أخرى هي أغراض علم اللغة. أما دراسة لغة الأدب والبحث عن الآثار الجمالية للغة، فتدخل في صميم البحث الأسلوبي (الأدبي) أو علم الأسلوب (في أحد معانيه).

ويبدو علم الأسلوب علماً طموحاً - رغم حداثته وتنوع اتجاهاته واتساع مجالاته - إذ يتغيا اكتشاف سلسلة القوانين التي تحكم جوهر الإبداع الأدبي وخصائص اللغة الأدبية، كما يتغيا أن يكون بديلاً للنقد الأدبي. لكن البحث الأسلوب - سواء أكان علماً قائماً بذاته أم لم يكن - له مزاياه ونواقصه، إذ يواجه مشكلات ذاتية وموضوعية، وإضافة إلى ما تمت الإشارة إليه سابقاً، يمكن تأكيد الملاحظات الآتية المهمة:

أولاً: إن غاية العلم - أي علم - اكتشاف سلسلة القوانين التي تحكم المادة موضوع العلم. ولهذا فإن اكتشاف الخصائص الأسلوبية الفردية [لنص ما، أو كاتب ما] - رغم أهميته وضرورته - لا يؤدي إلى الوصول إلى نتائج عامة شاملة (من الصعب تأكيد أن واقعة أسلوبية معينة يكون لها في جميع الأحوال / المواقف / آثار محددة على حد تعبير رينيه ويليك). والأسلوبيون يعترفون بأنه لا يوجد اثنان لهما الأداء اللغوي نفسه (فضلاً عن تعدد السياقات الداخلية والخارجية) وهذا يؤكد عدم القدرة على الوصول إلى قوانين تحكم تطور الحقل المعرفي المدروس.

ثانياً: يجسد الأدب معنى وراء اللغة ومن خلالها. ومن خصائصه تجسيد شيء غير متعين من خلال اللغة. ولهذا لا يمكن التسليم بأن ماهية الأدب لغوية خالصة. فالنص الأدبي يتصف بالفنى والتعددية والوحدة أيضاً. هذه الوحدة لا تتحكم بها قوانين لغوية حسب وإنما قوانين لغوية وأدبية وثقافية واجتماعية. ولهذا يبدو من الصعب استخلاص جماليات النص من البنية اللفظية للنص الأدبي. ولا يعني هذا إنكاراً لأهمية اللغويات في دراسة الأدب، فالنقد الأدبي أكثر ما يحتاج في هذه الآونة إلى إنجازات علم الأسلوب - التي تعد بحق أدوات فاعلة ومهمة لها أثرها في تحديث الأدوات النقدية - لكن الأدوات وحدها لا تشكل منهجاً (شكري الماضي، من إشكاليات النقد العربي الجديد).

ثالثاً: يؤكد أستاذنا الدكتور شكري عياد وجود عناصر في الأدب تتجاوز الدلالات اللغوية

المباشرة وغير المباشرة، ومن ثم يمكن عرضها بصور مختلفة – مثل الشخصية الروائية أو التمثيلية، وزاوية الرؤية في العمل الروائي، وعلاقة الزمن الروائي بالزمن الخارجي، وطبيعة الموضوع وطبيعة «الأنا» في القصيدة الغنائية ... الخ، وهناك علاقات تربط العمل الأدبي بموقف إنساني له جذوره في الشخصية أو في المجتمع. وهذه كلها مسائل لا يمكن بحثها بالمنهج الأسلوبي (شكري عياد، مدخل، ص٤٠).

رابعاً: يغلب على الدراسات الأسلوبية دراسة حالات بعينها، إذ تنحصر في توصيف نص ما أو مجموعة من النصوص لكاتب ما، أو إحصاء الظواهر المتكررة، أو افتراضها وجود علاقة حتمية بين أسلوب بعينه وبين حالة ذهنية بعينها. وكل هذا يعني هيمنة النظرة الجزئية وعدم القدرة على إيجاد عوامل مشتركة بين أدباء متفاوتين أو ينتمون إلى مراحل مختلفة أو بلاد عديدة.

❁❁❁

وأخيراً فإن البحث الأسلوبي أداة مهمة وضرورية للناقد الأدبي، ولكنه إذ ينحصر بتحليل لغة النصوص وتوصيفها فإنه لا يمكننا من استخلاص نتائج عامة أو قوانين أو معايير شاملة يمكن من خلالها قياس الأساليب الأخرى أو التمييز بين الأساليب المختلفة والمتعددة.

• المصادر والمراجع:

لمزيد من الاطلاع يمكن النظر في المصادر والمراجع الآتية التي استفدتُ منها:

١. إبراهيم خليل: الأسلوبية ونظرية النص، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٧م.

٢. أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، مكتبة الزهراء، القاهرة، ١٩٨٣م.

٣. أحمد الشايب: الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، القاهرة، ط٦، ١٩٦٦م.

٤. ألمان، ستيف: اتجاهات جديدة في علم الأسلوب، ضمن كتاب «اتجاهات البحث الأسلوبي، ترجمة واختيار وإضافة، شكري عياد، دار العلوم، الرياض، ١٩٨٥م.

٥. إمبرت، إنريك أندرسون: مناهج النقد الأدبي، ترجمة الطاهر أحمد مكي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٢م.

٦. بالي، شارل: علم الأسلوب وعلم اللغة العام، ضمن كتاب «اتجاهات البحث الأسلوبي» المشار إليه.

٧. جوزيف ميشال شريم: دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للنشر، بيروت، ١٩٨٤م.

٨. جيرو، بيير: الأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، مركز الاتحاد الحضاري، القاهرة، ١٩٩٤م.

٩. حميد لحمداني: أسلوبية الرواية؛ مدخل نظري، منشورات دراسات سال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٩م.

١٠. ريفاتير، ميكل معايير لتحليل الأسلوب، ضمن كتاب «اتجاهات البحث الأسلوبي» المشار إليه.

١١. رينيه ويليك، ووارين أستن: نظرية الأدب، ترجمة عادل سلامة، دار المريخ، الرياض، ١٩٩٢م.
الأسلوب: دراسة لغوية إحصائية، دار الفكر العربي، ط٢،

١٦. شكري عزيز ماضي: من إشكاليات النقد العربي الجديد، دار ورد، عمان، ٢٠٠٨م.
١٧. صلاح فضل: علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط١، ١٩٨٥م.
١٨. عبد السلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية: نحو بديل ألسني في نقد الأدب، الدار العربية للكتاب، تونس، ١٩٧٧م.
١٩. عبد المنعم تليمة: مدخل إلى علم الجمال الأدبي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٨م.
٢٠. عدنان بن ذريل: اللغة والأسلوب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٠م.
٢١. فايز الداية: جماليات الأسلوب: الصورة الفنية في الأدب العربي، دار الفكر، بيروت، ١٩٩٠م.
٢٢. محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٩٤م.
٢٣. منذر عياشي: مقالات في الأسلوب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩١م.

الفصل الرابع عشر

النقد الثقافي/والمقاييس

النقد الثقافي / والمقاييس

النقد الثقافي: ملاحظات عامة:

- يرتكز النقد الثقافي (بالمعنى الما بعد بنيوي) على فكرة النسق التي استندت إلى تصور بنيوي للثقافة. فالنسق له دلالة لم يصنعها المؤلف بل «ألفتها» الثقافة عبر عمليات من التكرار والتراكم والتواتر الطويل[1]. ويؤكد معظم ممارسي النقد الثقافي أنه ليس حقلاً معرفياً خاصاً وانما هو فعالية أو نشاط يشمل مجالات عديدة واسعة، ويتقاطع مع اهتمام الفلسفات والنظريات والمناهج في سعيه إلى بيان فعل الثقافة العميق في المجتمعات أو قراءة الأفكار والأنساق والاتجاهات. وهو ما يولد تبايناً في التصورات والمنهجيات والمصطلحات لدى نقاد النقد الثقافي. كما قد يولد تعارضات تنشأ ما بين المنطلقات المتعددة وبين الأهداف المتنوعة المتوخاة. فالنقد الثقافي ليس واحداً أو لا يشكل لوناً واحداً. وهو ما سأعرض له بإيجاز. لكني أود أن أوضح هنا عدداً من الأمور والقضايا التي من شأنها أن تلقي بأضواء عامة على هذا الحقل الجديد التي يتصف بالسعة والشمول والتعدد والتداخل مع الفلسفات والنظريات والمناهج النقدية وغيرها:

أولاً: البدايات / ومصطلح المظلة:

تبدأ معظم المراجع التي عرضت للنقد الثقافي بالإشارة إلى الدراسات الثقافية التي أنجزها «مركز الدراسات الثقافية المعاصرة» ١٩٦٠م، بجامعة برمنجهام Brimingham ومؤلفات رئيس المركز «ريتشارد هوجارت» و«رايموند ليامز»[2].

حيث شرع المركز في نشر صحيفة أوراق عمل في الدراسات الثقافية Working Papers in Cultured Studies. التي تناولت وسائل الإعلام Media والثقافة الشعبية Popular Culture والثقافات الدنيا Sub Culture والمسائل الأيديولوجية Ideological Matters والأدب Literature وعلم العلامات Semiotics والمسائل المرتبطة بالجنوسة Gender Related Issues والحركات الاجتماعية Social

Movements والحياة اليومية Every Day Life وموضوعات أخرى متنوعة[٣]. ويعد «آرثر آيزابرجر» تأسيس هذه الصحيفة أمراً مهماً لأنه بين «أن القائمين على جامعة برمنجهام يتخذون الثقافة الشعبية ووسائل الإعلام مأخذ الجد»[٤]. ويعبر عن أسفه لعدم استمرار الصحيفة في الصدور - إذ على الرغم من عمرها القصير – فقد «أثرت تأثيراً كبيراً حيث قدمت نوعاً مما يمكن أن نسميه مصطلح المظلة Umbrella Term ذلك الذي يغطي تلك المدارس التي تعمل الآن في مجالات عديدة. والتي وصفتها بالنقد الثقافي»[٥]. فمصطلح المظلة في مقدوره أن يغطي تلك المجالات المختلفة المتنوعة التي تعمل الآن بوصفها: النقد الثقافي.

ثانياً: النقد الثقافي/فعالية أو نشاط:

يتضح مما تقدم أن النقد الثقافي يعمل في حقل واسع ومتنوع ومتعدد ومتداخل. ولهذا يتم التأكيد بأن النقد الثقافي «فعالية» أو «نشاط» وليس مجالاً معرفياً خاصاً بذاته. فنقاد النقد الثقافي يستخدمون «المفاهيم التي قدمتها المدارس الفلسفية والاجتماعية والنفسية والسياسية في تراكيب وتباديل معينة، ويقومون بتطبيقها على الفنون الراقية والثقافية والشعبية بلا تمييز بينهما من حيث الكيف، اعتقاداً منهم بأن هذا يتسع بمجال المصطلح الذي كان يطبق على الفن الراقي فقط، ومن ناحية أخرى الاستفادة من إمكانياته بتطبيقها في كشف الطاقات والأنظمة الثقافية والإشكاليات الأيديولوجية وأساليب الهيمنة والسيطرة المختزنة في النصوص برمتها، الراقية أو الشعبية، حتى تتبدى الكيفية التي بها تتشكل هذه الأبعاد والجوانب والمستويات للوعي الفردي والتاريخ الإنساني»[٦]. فالنقد الثقافي فعالية تستعين بالنظريات والمفاهيم والنظم المعرفية لدراسة أو «فحص» الأعمال الجمالية «المتفوقة» أو «الرسمية» أو «الراقية» والنصوص والخطابات «العادية» و«المبتذلة» و«الوضيعة» و«اليومية» و«السوقية»[٧] على حد سواء. وهذا يبين سعة هذه الفعالية التي تهدف إلى بيان فعل الثقافة العميق في سلوك الأفراد والمجتمعات والكشف عن أساليب وتقنيات الإخضاع والهيمنة.

ثالثاً: النقد الثقافي/رداء لكل الفصول:

وترى «عزيزة صالح حافظ» في بحثها المهم والموسوم بـ «نحو منهج للنقد الثقافي»

أن فيكتور تيرنر (Victor Turner) وأتباعه قد أسهموا في إرساء دعائم النموذج التفسيري للطقوس وتوسيع دائرة تطبيقه لتشمل الأدب والثقافة. وبذلك قدموا منهجاً للنقد الثقافي، لقد قدموا على حد تعبير «كليفورد جيرتس Clifford Geerts» رداء لكل الفصول[٨].

رابعاً: النقد الثقافي/يتأسس، دائماً، على منظور ما:

وبسبب سعة الحقل وشموليته وصعوبته وغموض مصطلحاته (ولا سيما مصطلح الثقافة) وبسبب تباين التصورات والمنهجيات، فإن نقاد النقد الثقافي لا يشتركون في رأي واحد أو نظرة واحدة أو موقف موحد، ولا يعني هذا تجردهم من موقف ما أو عدم سعيهم لترويج وجهة نظر معينة، وإنما يعني أنهم يرتبطون دائماً بوجهة نظر ما قد تكون ماركسية أو فرويدية أو تفكيكية ... إلخ. ولهذا يؤكد برجر «بأن نقاد النقد الثقافي» لا ينقدون بلا وجهة نظر، فإن ثمة علاقة لهم بجماعات أو اتجاهات مثل الاتجاه النسوي، أو الماركسي، أو الفرويدي، أو اليونجي Jungians أو المحافظ، أو الشواذ أو السحاقية أو الاتجاه الفوضوي أو الراديكالي، أو يرتبط بعلم العلامات أو المذهب الاجتماعي أو الأنثروبولوجي أو يرتبط بمزيج من كل سبق. ولذا فإن النقد الثقافي يتأسس دائماً على منظور ما، يرى الناقد من خلاله الأشياء، حيث الناقد (أو القائم بالتحليل إن نحن أردنا أن نتجنب الوقوع في ما هو متواتر على نحو سلبي عن كلمة ناقد) يعتقد بتفسير أفضل للقضايا[٩]. ويقرر هذا المعنى محسن جاسم الموسوي حيث يؤكد إن «كل ناقد ثقافي يتأسس داخل اتجاه، سواء كان هذا ماركسياً أو فرويدياً، أو لاكانياً، أو باكونياً أو (اجتماعياً)»[١٠]. لكن ارتباط الناقد الثقافي بوجهة نظر ما يولد إشكالية لا بد من الإشارة إليها: إذ كيف يتسنى له أن يحلل الثقافة وينقدها بمنأى عن تأثيرها فيه أو أثرها في خطابه / نقده؟. فهناك من يؤكد أن «الذات الباحثة في الثقافة جزء من الثقافة نفسها»[١١]. كما أثبت «دريدا» حتمية نفاذ الثقافة المدروسة إلى الخطاب الدارس»[١٢].

فالناقد الثقافي يعد «إفرازاً للثقافة التي يمارس نقده الثقافي عليها» وبهذا يكون الناقد الثقافي «أقرب إلى أن يعيد إنتاج الأنساق Categories السائدة اجتماعياً ويسهم من ثم في إبقاء الوضع الراهن على ما هو عليه ... ولهذا يطرح «أدورنو» نقداً جدلياً يكون بموجبه الناقد الثقافي داخل الثقافة وخارجها في الوقت نفسه»[١٣].

خامساً: النقد الثقافي/والنقد الأدبي:

وبغض النظر عن هذه المشكلات وغيرها، فإن النقد الثقافي يبدو – في لحظات بعينها – وكأنه يتقاطع مع اهتمام الفلسفات والنظريات والمناهج السابقة الأخرى. لأن مهماته «متداخلة مترابطة متجاورة متعددة»[14]. لكن المشكلة الأكثر بروزاً هنا تتمثل في علاقته مع النقد الأدبي. ولهذا يقرأ المرء في المراجع المتعلقة بالنقد الثقافي عنواناً فرعياً يكاد يتكرر في كل الكتب التي تعرض النقد الثقافي هو: «النقد الأدبي والنقد الثقافي». والأسئلة التي تبرز هنا هي: هل هما حقلان متباينان؟ أم مشتركان؟ أم متكاملان؟ أم أن النقد الأدبي تراجع أمام النقد الثقافي الذي تشمل فعاليته الأدب وغير الأدب؟ وهل تفرض سعة هذه الفعالية على النقد الأدبي التوسع ليشمل نصوصاً أخرى غير الشعر والنثر؟ أم تفرض عليه التحول إلى نقد فاحص (Critique)؟ وأخيراً هل النقد الثقافي بديل للنقد الأدبي؟!. وهنا تتعدد الإجابات التي تثير بدورها أسئلة أخرى. ويبدو لي أن إشكالية العلاقة بين النقدين الأدبي والثقافي تكمن في أمور عديدة منها أن هناك أكثر من تصور أو مفهوم «للثقافة» أولاً. وأكثر من معنى للنقد الثقافي ثانياً. ومنها اتساع أو ضيق (النصوص والخطابات) المادة المنقودة وطبيعتها ثالثاً. وتعدد رؤية الباحثين للعلاقة بين الجمالي / والثقافي (في النص الواحد) رابعاً.

فالنقد الثقافي – عموماً – ينظر إلى النص الأدبي باعتباره حدثاً ثقافياً بالدرجة الأولى بغض النظر عن مستواه الجمالي «الرفيع» أو «الوضيع»، وهؤلاء يرون أن النقد الثقافي أشمل من النقد الأدبي.

وهناك من ينظر إلى النص الأدبي باعتباره حدثاً جمالياً / ثقافياً أو ثقافياً / جمالياً. أي أن أبعاد النص الجمالية والثقافية لا تنطوي على أي تعارض أو توتر. وهنا تصبح مساحة الاهتمامات المشتركة بين النقدين (الأدبي / والثقافي) كبيرة. أما بعض النقاد الذين يرون تناقضاً أو توتراً والأدق (تواطؤاً) بين الجمالي / والثقافي فإنهم يعلنون «احتضار» النقد الأدبي. ويرون النقد الثقافي بديلاً للنقد الأدبي، وهذا ما قام به الناقد العربي «عبد الله الغذامي» في تجربته متبنياً النقد الثقافي بالمعنى المابعد البنيوي – كما سنرى – ويجب أن يذكر المرء هنا أن بعض نقاد الأدب يمارسون تحليل النصوص الأدبية باعتبارها نصوصاً فنية أو جمالية بالدرجة الأولى، ولكنهم لا يغفلون الأبعاد الثقافية

لهذه النصوص في الوقت نفسه، إذ ينطلقون من النظر إلى الأدب باعتباره نسقاً ثقافياً، وهؤلاء قد يرون العلاقة بين النقدين الأدبي والثقافي علاقة تكامل. بل إن البعض قد يدرج هؤلاء في إطار النقد الثقافي بالمعنى العام لا بالمعنى الما بعد بنيوي. ويمكن عرض آراء بعض النقاد والفلاسفة العرب والغربيين لنتبين من خلالها تعدد المنطلقات في النظر إلى «النقد الثقافي» وتنوع مفاهيم «الثقافة»، ولتأكيد تباين التصورات والمنهجيات، وتعدد المواقف فيما يخص العلاقة بين النقدين الأدبي والثقافي.

❀❀❀

وعلى صعيد العلاقة بين النقدين يرى «آرثر أيزا برجر» أن النقد الثقافي «يشمل نظرية الأدب والجمال والنقد»[١٥] بمعنى أنهما حقلان متباينان (من حيث سعة الحقل والموضوعات) ومشتركان أيضاً لأن «نظرية الأدب تطرح مسائل مهمة حول النصوص والقراء والمتلقين للنصوص. وتعنى بعلاقات الأعمال الفنية بالثقافة. وعلاقة القضايا الثقافية بالمجتمع والسياسة»[١٦].

- ويومئ «محسن جاسم الموسوي» إلى التداخل الوثيق بين النقدين من منظور الخبرات المتراكمة لدى النقد الأدبي وتقنياته الخاصة بالخطوات الإجرائية في تحليل النصوص ودراستها، ولهذا يرى أن «النقد الثقافي لا يمكن أن يتخلى عن (النقد الأدبي) لا بصفة الملازمة، وإنما بصفة الدربة والتمهر في قراءة النصوص، أساليبها وبناها (أنساقها) ...»[١٧].
- ويبدو أن تعدد «الدرس الثقافي» في النظرية الغربية وتنوع المصطلحات النقدية المتداولة، واتساع إطار النصوص لتشمل (الإعلانات التجارية، نشرات الأخبار، الثقافة الشعبية، الطقوس ... الخ)، قد عملت على «تحويل النقد الأدبي من مجرد نقد Criticism (أدبي) لأعمال أدبية تقليدية إلى نقد فاحص Critique (أدبي / ثقافي / فلسفي) لظواهر أدبية واجتماعية وسياسية، يعبر عنها في الخطاب الأدبي وفي غيره من الخطابات»[١٨]. فبعض أصحاب النقد الثقافي يتصورون أن «النقد الأدبي يفتقر إلى رؤية ثقافية واضحة وينبغي من ثم أن يحول اهتمامه إلى نصوص

غير أدبية بالمعنى التقليدي، في حين يتصور بعض أصحاب النقد الأدبي أن البعد الثقافي ماثل في عملهم بشكل جوهري، وأن تناولهم لأي نصوص غير أدبية سوف يحولها بالضرورة إلى نصوص أدبية بصورة أو بأخرى»[19].

- وتبدو مشكلة العلاقة بين النقدين الأدبي والثقافي أكثر تعقيداً عندما نتأمل الأسئلة التي يطرحها «جوناثان كلر» (J. Culler) إذ يقول: «تشتمل الدراسات الثقافية من حيث المبدأ على الدراسات الأدبية، ولكن هل يعني هذا الاشتمال أن الدراسات الأدبية ستكتسب قوة وبصيرة جديدة؟ أم أن الدراسات الثقافية سوف تبتلع الدراسات الأدبية وتحطم الأدب؟!»[20].

- ويضع فينست. ب. ليتش (V. B. Leich) عدداً من المحددات لحل المشكلة بين النقدين الأدبي والثقافي، فهو يرى أن «مشكلة النقد الأدبي تكمن في تقييد نفسه داخل أطر الأدب. وذلك هو ما جاءت مرحلة ما بعد البنيوية لتنقضه. كما يرى أن النقد الأدبي والنقد الثقافي مختلفان، ولكنهما، مع ذلك، يشتركان في بعض الاهتمام وهكذا يمكن لمثقفي الأدب – من وجهة نظر ليتش – أن يقوموا بالنقد الثقافي بدون أن يتخلوا عن اهتماماتهم الأدبية. ويقدم ليتش تصوراً لحل المشكلة بين النقدين، إذ يقترح تحديد معالم النقد الذي يدعو إليه فيما يأتي:

- أول هذه المعالم عدم اقتصار النقد على الأدب المعتمد، أي المتعارف عليه من شعر ونثر فني.

- وثانيهما أن يعتمد على نقد الثقافة وتحليل النشاط المؤسسي بالإضافة إلى اعتماده على المناهج النقدية التقليدية.

- وثالثهما أن يعتمد على مناهج مستقاة من اتجاهات ما بعد البنيوية كما تتضح لدى بارت ودريدا وفوكو»[21].

- وبعيداً عن محددات ليتش أو معالمه المقترحة، يرى «فهمي جدعان» – من منظوره الفلسفي – أن العملية النقدية لا تتجزأ، وأن العلاقة بين النقدين الأدبي والثقافي علاقة تكامل «فالنقد الأدبي ضروري للإبانة عن «جمالية النص» وعن شروط الحساسية الجمالية. وكذلك فإن «النقد الثقافي» ضروري من أجل الإبانة عن

الأنساق الدفينة في النص وعن الخبايا النفسية والاجتماعية والأخلاقية والسياسية للنص. ويعني ذلك أنه ليس علينا أن نرى في «النقد الثقافي» بديلاً مطلقاً للنقد الأدبي وإنما الأحق أن نرى فيه ظهيراً له، أو، باعتبار آخر، أن نرى في «النقد الثقافي» وفي «النقد الأدبي» ما رآه أرسطو في الموجود: النقد الثقافي هو «الصورة» والنقد الأدبي هو «المادة». النقد الأدبي هو «الشكل» والنقد الثقافي هو «المضمون» فهما متكاملان لا مترافعان»(٢٢).

وواضح أن «فهمي جدعان» يتبنى «النقد الثقافي» بمعناه العام وليس بالمعنى الما بعد بنيوي، ويشترك معه في هذا التصور «ميجان الرويلي» و«سعد البازعي» مؤلفا «دليل الناقد الأدبي» [في طبعته الرابعة] اللذان يريان أن فهم النقد الثقافي بالمعنى العام وليس بالمعنى الما بعد بنيوي الذي يقترحه «ليتش» والنظر إلى الثقافة بوصفها مرادفة للحضارة، سيمكنهما من إدراج الكثير من النقد الذي قدمه الكتاب العرب منذ منتصف القرن التاسع عشر بوصفه نقداً ثقافياً، أي بوصفه استكشافاً لتكوين الثقافة العربية وتقويماً لها. يصدق ذلك على ما كتب في مجالات التاريخ والنقد الأدبي والاجتماع والسياسة وغيرها مما يتماس مع الثقافة ويشكل نقداً لها فحسب المؤلفين فإن ما كتبه طه حسين في كتاب «في الشعر الجاهلي»، أو في «مستقبل الثقافة في مصر» نقد ثقافي، مثلاً وكذلك كثيراً مما نشره العقاد وجماعة الديوان وبعض المهجريين، ثم نقد أدونيس في الثابت والمتحول، بل وكتابات بعض الباحثين المعاصرين كعبد الله العروي ومحمد عابد الجابري وطه عبد الرحمن، وهشام جعيط، وفهمي جدعان وعلي حرب ومحمود أمين العالم، وكثير غير ذلك مما يصعب إحصاؤه. كما تندرج ضمن النقد الثقافي ما أسماه هشام شرابي بـ «النقد الحضاري» في كتاب له بهذا العنوان، وما دعا إليه ناقد مثل شكري عياد من نقد حضاري أيضاً، وما قدمه باحث مثل عبد الوهاب المسيري في مجال التحيز. أما المحاولة الوحيدة المعروفة حتى الآن لتبني «النقد الثقافي» بمفهومه الغربي بشكل مباشر فهي محاولة عبد الله الغذامي»(٢٣).

- وتعد تجربة الدكتور «عبد الله الغذامي» الأولى في حقل الدراسات العربية من حيث المفاهيم والمرتكزات والمنظور العام، وقد قدمت في كتاب عنوانه «النقد الثقافي،

قراءة في الأنساق الثقافية العربية، صدرت طبعته الأولى عام ٢٠٠٠م[٢٣]. وقد لقيت تجربته ردود فعل واسعة ومتنوعة في مشرق الوطن ومغربه. وقد تبنى الغذامي ... الما بعد بنيوي، إذ ارتكزت تجربته على فكرة النسق [السابق،

- دلالة نسقية: (مضمرة، كونها الثقافة) يهتم بها ...

ويرى الغذامي، بأن العلاقة بين الجمالي / والثقافي في النص علاقة توتر والأدق تواطؤ، وهذا ما يدفعه إلى إعلان موت النقد الأدبي واعتباره النقد الثقافي بديلاً مطلقاً. فالدلالة الضمنية (الجمالية) هي التي تمرر وتعزز الدلالة المضمرة (النسقية) أو فعل النسق المدمر. فالفخر مثلاً مدح للذات لكنه يمرر تحقير الآخر، وكذا الهجاء (عيوب الآخر) يمرر مدح الذات، فالمدح والهجاء نص واحد!!.

ولا شك أن تبني النقد الثقافي بالمعنى الما بعد بنيوي قد يثير اعتراضاً من مثل إغفال السياق الثقافي الخاص، كما أن تبني فكرة النسق تثير أسئلة وتساؤلات عديدة من أهمها:

- إذا كان فعل النسق يتحكم بالثقافة كلها (الأفراد، والخطابات) فكيف يمكن أن ينجو الناقد الثقافي من هذا التحكم؟! وهل باستطاعته أن يكون داخل الثقافة وخارجها في الوقت نفسه؟!.

- هل يمكن التسليم بوجود نسق ثقافي عربي ونسق ثقافي غربي (بالمعنى البنيوي أو الما بعد بنيوي للنسق)؟!.

وأحسب أن مناقشة تجربة الدكتور الغذامي ستوضح الكثير من القضايا كما ستثير الكثير من الأسئلة، وهي تجربة تستحق وقفة مفصلة.

❀❀❀

يتضح مما تقدم كله أن النقد الثقافي لا يمكن أن يكون بديلاً للنقد الأدبي، فهو في أفضل الأحوال «فعالية» أو «نشاط» أو نمط نقدي يضاف إلى الصور النقدية الأخرى - النقد الأدبي وغيره - وقد يحرضها على تجديد أدواتها ولكنه لا يحل محلها.

وأهم من هذا فإن النقد الثقافي لا يقدم لنا مقاييس إذ هو فعالية تدرس أو «تفحص» النصوص والخطابات «الوضيعة» و«العادية» و«اليومية» و«المتفوقة» و«الرسمية» على حد سواء. فالنقد الثقافي لا يُعنى بالتمييز بين النصوص لأن همه الرئيسي يكمن في بيان فعل الثقافة العميق في سلوك الأفراد والمجتمعات.

المصادر والمراجع

١. مقدمة في نظريات الخطاب، ديان مكدونيل، ترجمة وتقديم عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ٢٠٠١م، ص١٠ وما بعدها.

٢. يمكن النظر في «النقد الثقافي: تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية: آرثر آيزا برجر، ترجمة وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسي. المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣م، ص٣١.

- نقد ثقافي عربي أم حداثة سلفية عربية: سعيد علوش، بحث منشور ضمن كتاب «فلسفة الثقافة والتفاعل الثقافي» الذي يضم أعمال المؤتمر الدولي الثالث للنقد الأدبي، إشراف عز الدين إسماعيل، ديسمبر ٢٠٠٣م، ص١٩٠، وص١٩٩، حيث يؤكد علوش أن الانطلاقة الأولى للنقد الثقافي بدأت مع المركز المذكور.

- النظرية والنقد الثقافي: الكتابة العربية في عالم متغير، واقعها سياقاتها وبناها الشعورية، محسن جاسم الموسوي، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٥م، ص٢٧.

٣. النقد الثقافي: آرثر آيزا برجر، ص٣١.

٤. المرجع نفسه، ص٣١.

٥. المرجع نفسه والصفحة نفسها.

٦. المرجع نفسه، ص١٢.

٧. النظرية والنقد الثقافي: محسن جاسم الموسوي، ص١٢.

٨. نحو منهج للنقد الثقافي: عزيزة صالح حافظ، ضمن كتاب «النقد الثقافي والنقد النسوي»، الذي يضم أعمال المؤتمر الدولي الثاني للنقد الأدبي، إشراف عز الدين إسماعيل. المجلد الثاني، ٢٠٠٢م، ص١٨.

٩. النقد الثقافي: أرثر آيزا برجر، ص٢٨.

١٠. النظرية والنقد الثقافي: محسن جاسم الموسوي، ص١٢ و١٤.

١١. دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من خمسين تياراً ومصطلحاً أدبياً، ميجان الرويلي وسعد البازعي، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء، ط٢، ٢٠٠٠م، ص٧٨.

١٢. المرجع نفسه: ص٧٥. وانظر ص٧٩ وما بعدها.

١٣. البعد الثقافي في نقد الأدب العربي، حسن البنا عز الدين، ضمن كتاب «النقد الثقافي ... مرجع سبق ذكره، ص١٤٥ وما بعدها.

١٨. البعد الثقافي في نقد الأدب العربي، مرجع سبق ذكره، ص١١٠. ويذكر ... الناقد الأدبي» أن سمة النقد الفاحص (Critique) التي يفخر بها الدرس الثقافي تمثل في أنه يضع منظوره وفرضياته الذاتية موضع التشكيك. أي «إننا لا نستطيع مساءلة أي شيء دون أن نشكك في من هو القائم بالمساءلة، لأن الدرس الثقافي بالضرورة سيكون نشاطاً تحدده ذوات ثقافية معينة لها مصالحها الخاصة»، انظر دليل الناقد الأدبي، ط٢، ص٧٩.

١٩. البعد الثقافي في نقد الأدب العربي: ص١٣٠.

٢٠. المرجع نفسه: ص١٣٠ و١٣١.

٢١. دليل الناقد الأدبي: إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً، الطبعة الرابعة، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ٢٠٠٥م، ص٣٠٨ و٣٠٩.
وانظر في البعد الثقافي في نقد الأدبي العربي، ص١٣٢.

٢٢. وردت آراء «فهمي جدعان» في «المقدمة» التي صاغها لكتاب «المشروع الحضاري

العربي بين التراث والحداثة»، الذي يضم «حوارات في الفكر العربي المعاصر» لمجموعة من المؤلفين العرب، والكتاب من منشورات مؤسسة عبد الحميد شومان / عمان والمؤسسة العربية / بيروت، ط١، ٢٠٠٢م، ينظر ص١٢.

٢٣. دليل الناقد الأدبي، الطبعة الرابعة، ٢٠٠٥م، ص٣٠٩. ويعرض مؤلفا الدليل تجربة الدكتور الغذامي في ثلاث صفحات، ويريان أن المؤلف الغذامي قد اعتمد في محاولته على «ليتش» بشكل خاص، ينظر ص٣٠٩، ٣١٠، ٣١١.

٢٤. صدرت الطبعة الأولى عام ٢٠٠٠م، لكن الطبعة المعتمدة في هذه الدراسة هي الطبعة الثانية: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، عبد الله محمد الغذامي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء / بيروت، ط٢، ٢٠٠١م.

الخاتمة

الخاتمة

وفي خاتمة هذا الكتاب يمكن تسجيل الملاحظات المهمة الآتية:

لقد تمت صياغة مادة الكتاب ومحاوره بأسلوب مبسط وموجز، على أمل أن تكون دافعاً وممهداً ومساعداً – لطلاب المعرفة وعامة المشتغلين والمهتمين بهذا الحقل – على التفاعل مع قضاياه والخوض في موضوعاته الواسعة المترامية الأطراف.

- ولهذا اهتم هذا الكتاب ببيان قيمة الأدب وقيمة النقد وضرورتهما وأهميتهما – ولا سيما في عصر التقدم العلمي والتكنولوجي – من خلال تأكيد علاقتهما بحاجات الإنسان الجمالية / الاجتماعية، وبمنظومة القيم، ومن خلال توضيح وظائف الأدب والنقد الفنية / الجمالية والتاريخية / الحضارية.
- كما ركز الكتاب على مقاييس الأدب المتعددة المتنوعة من مثل: مقياس الذوق، والعاطفة، والخيال، والوحدة العضوية، والتوازن الوظيفي، والالتزام، والغموض، والاستشراف. وَبَيَّن الأهداف العامة لتيارات النقد المعاصر وخطواتها الإجرائية في تحليل النصوص ومواقفها من المقاييس وقضايا التمييز والتقدير والمفاضلة بين النصوص.
- إن مقاييس الأدب تؤكد حقيقة التفاوت بين النصوص الأدبية وارتباطها بالقيم الفنية، وهي بمجملها تتصف بأنها:

١. متعددة، ومتنوعة، ومرنة، ونسبية.

٢. تنحو – بمجملها – نحو الموضوعية، إذ تعتمد على النصوص وظواهرها.

٣. تستند إلى فلسفات متعددة متعارضة في رؤية الأدب والفن والإنسان والعالم.

٤. يحتاج تمثلها واستعمالها إلى معرفة وخبرة وذوق ومعايشة للأدب والنقد واللغة، وعكوف طويل على النصوص المدروسة لاستخلاص قيمها الفنية الكامنة في ثناياها.

- يلاحظ اهتمام النقد الحديث بالمقاييس، وتعددها وتنوعها بتعدد اتجاهاته وفلسفاته وتطور قضاياه حسب المراحل المختلفة. وعلى الرغم من تنوع مقاييس النقد الحديث – الذي يصل حد التباين والتعارض فيما بينها – في النظر إلى الأدب ومسوغ وجوده وتفاعلاته الذاتية الداخلية / أو تفاعلاته الموضوعية الخارجية، فإنها – بمجملها – ترتبط بمرتكزات مرحلة الحداثة والتحديث التي تعلي من شأن الإنسان، وإرادته الحرة، والعقل الإنساني، وثنائية الذات والموضوع. وهو أمر يؤكد حقيقة مهمة هي أن التحديث ليس أمراً محايداً بل هو عملية تاريخية تحمل في ثناياها أفكارها ورؤاها وقيمها ونظرتها إلى الأدب والإنسان والعالم.

- إن موقف النقد المعاصر من المقاييس يمكن أن يفسر بالتحولات التي شهدتها نظرية الأدب ونظرية النقد في العقود الأخيرة من القرن العشرين. وهي التحولات التي فرضت أهدافها وغاياتها الاكتفاء بإجراءات الوصف والتحليل والتفسير دون بلوغ مرحلة التقويم [كثيرون يرون أن النقد الأدبي وصف وتفسير وحكم].

فأهداف النقد المعاصر – بتياراته المتعددة – تنحصر في البحث عن بنية العمل لتأكيد النمط الواحد (البنيوية)، أو البحث عن كيفية تكون النص وعلاقاته مع النصوص المتعددة (ما بعد البنيوية)، أو بيان العلاقة بين الفرد واستعماله اللغوي (الأسلوبية). أو دراسة النصوص والخطابات الرفيعة والوضيعة واليومية لبيان فعل الثقافة العميق والكشف عن أثر النسق وتقنيات الإخضاع (النقد الثقافي). وهي أهداف لا تهتم بالتقويم والمقاييس أو التمييز والمفاضلة بين النصوص.

- ولا بد من التأكيد أن تيارات النقد المعاصر (على الرغم من التعارضات فيما بينها) تنتمي إلى حركة ما بعد الحداثة، وهي حركة تنظر إلى الأدب والنقد واللغة ونظريات العلوم الإنسانية والاجتماعية والعالم برمته نظرة جديدة: تتمثل في اللايقين أو الشك الذي يلف منظومات القيم والأيديولوجيات مثلما يلف نص العالم المعقد، وفي مقولات موت المؤلف، وتغييب الذات، وغياب الحقيقة. وهذا ما يفسر غياب المقاييس، كما قد يفسر قول كثيرين بأن تيارات النقد المعاصر تنتمي إلى علم الأدب أو فلسفة النقد أكثر من انتمائها إلى النقد الأدبي بمعناه المألوف.

. وأخيراً ... فإن محاور الكتاب – مجتمعة – تهدف إلى استعادة الحوار – قيمة حضارية عليا – وإلى إثارة الأسئلة والتساؤلات التي من شأنها إعادة الفاعلية والتوازن إلى حقلي الأدب والنقد.

والله ولي التوفيق.

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

١. إبراهيم السعافين: مدرسة الإحياء والتراث، دار الأندلس، بيروت، ١٩٨١م.

٢. إبراهيم السنجلاوي: موقف النقاد العرب القدماء من الغموض، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد ١٨، العدد ٣، أكتوبر نوفمبر ديسمبر، ١٩٨٧م.

٣. إبراهيم خليل: الأسلوبية ونظرية النص، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٧م.

٤. إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الأمانة، بيروت، ١٩٧١م.

٥. إحسان عباس: فن الشعر، بيروت، ط١، ١٩٥٥م، دار الشروق، ط٤، ١٩٨٧م.

٦. أحمد الزعبي: التناص نظرياً وتطبيقياً، مؤسسة عمان، ٢٠٠٠م.

٧. أحمد الشايب: الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، القاهرة، ط٦، ١٩٦٦م.

٨. أحمد بدوي: أسس النقد الأدبي عند العرب، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٤١٢هـ.

٩. أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، مكتبة الزهراء، القاهرة، ١٩٨٣م.

١٠. أحمد كمال زكي: النقد الأدبي الحديث، دار الأندلس، القاهرة، د.ت.

١١. أدونيس: زمن الشعر، دار الساقي، بيروت، ٢٠٠٥م.

١٢. أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة شكري عياد، دار الكتاب العربي، القاهرة، ١٩٦٧م.

١٣. أفلاطون: الجمهورية، ضمن كتاب "نصوص النقد الأدبي (اليونان)"، ترجمة لويس عوض، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٥م.

١٤. إمبرت، إنريك أندرسون: مناهج النقد الأدبي، ترجمة الطاهر أحمد مكي، دار

المعارف، القاهرة، ١٩٩٢م.

١٥. ألمان، ستيف: اتجاهات جديدة في علم الأسلوب، ضمن كتاب "اتجاهات البحث الأسلوبي، ترجمة واختيار وإضافة، شكري عياد، دار العلوم، الرياض، ١٩٨٥م.

١٦. إليوت، ت. س: المختار من نقد إليوت، ترجمة ماهر شفيق فريد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ج١، ٢٠٠٠م.

١٧. أنجينو، مارك: "الخطاب النقدي الجديد"، ضمن كتاب أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٧م.

٢٠. بدوي طبانة: قضايا النقد الأدبي، دار المريخ، الرياض، ط٣، ١٩٧٤م.

٢١. بليخانوف، جورج: الفن والتصور المادي للتاريخ، ترجمة جورج طرابيشي. دار الطليعة، بيروت، ١٩٧٧م.

- الفن والحياة الاجتماعية، ترجمة إلياس شاهين، دار التقدم، موسكو، ١٩٨٣م.

٢٢. جابر عصفور، فتنة البنيوية، نظريات معاصرة، مكتبة الأسرة، القاهرة، ١٩٩٨م.

- مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، ط٥، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، ١٩٩٥م.

٢٣. جاكسون، ليونارد: بؤس البنيوية، ترجمة ثائر ديب، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠١م.

٢٤. جوزيف ميشال شريم: دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للنشر، بيروت، ١٩٨٤م.

٢٥. جيرو، بيير: الأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، مركز الاتحاد الحضاري، القاهرة، ١٩٩٤م.

٢٦. حسين مروة: دراسات في الفكر والأدب، دار الفارابي، بيروت، ١٩٩٣م.

- دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط٢، ١٩٨٦م.

٢٧. حمادي صمود: مسألة الإبلاغ في الشعر الحديث، مجلة علامات في النقد، جدة، مج١٢، ٤٥، سبتمبر، ٢٠٠٢م.

٢٨. حميد لحمداني: أسلوبية الرواية؛ مدخل نظري، منشورات دراسات سال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٩م.

٢٩. حنون مبارك: دروس في السيميائيات، دار توبقال، ط١، ١٩٨٧م.

٣٠. خالد سليمان: نصوص ودراسات في الشعر العربي الحديث، مؤسسة حمادة، إربد، الأردن، ١٩٩٦م.

٣١. خرابتشينكو، م.: ذات الكاتب الإبداعية، وتطور الأدب، ترجمة نيوف وأبو جمرة، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٠م.

٣٢. خليل الموسى: الإبهام والغموض في الشعر العربي المعاصر، علامات في الأدب والنقد، جدة، مج٥، ع٢٠، يونيو ١٩٩٦م.

٣٣. دريدا، جاك: الكتابة والاختلاف، ترجمة كاظم جهاد، دار توبقال، ط١، ١٩٨٨م.

٣٤. دي سوسير، فرديناند: علم اللغة العام، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، ط٢، بغداد، ١٩٨٨م.

٣٥. ديتش، ديفيد: مناهج النقد الأدبي، ترجمة محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، ١٩٦٧م.

٣٦. راي، وليم: من الظاهراتية إلى التفكيكية، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٧م.

٣٧. ريفاتير، ميكل معايير لتحليل الأسلوب، ضمن كتاب "اتجاهات البحث الأسلوبي" المشار إليه.

٣٨. رينيه ويليك، ووارين أستن: نظرية الأدب، ترجمة عادل سلامة، دار المريخ، الرياض، ١٩٩٢م.

٣٩. رئيف الخوري: الأدب المسؤول، دار الآداب، بيروت، ١٩٦٩م.

٤٠. روز غريب: النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٥٢م.

٤١. زهور لحزام: آلية التناص، مجلة الناقد، عدد ٢٠، ديسمبر ١٩٩٠م.

٤٢. ستروك، جون: البنيوية وما بعدها، من ليفي شتراوس إلى دريدا، ترجمة محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، ع٢٠٦، ١٩٩٦م.

٤٣. ستينير، جورج: المعرفة الإنسانية، ضمن كتاب "حاضر النقد الأدبي"، ترجمة محمود الربيعي، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٩٨م.

٤٤. سعد مصلوح: الأسلوب: دراسة لغوية إحصائية، دار الفكر العربي، ط٢، ١٩٨٤م.

٤٥. سهير القلماوي: في النقد الأدبي، دار المعرفة، القاهرة، د.ت.

- فن الأدب، المحاكاة، مكتبة الجلبي، القاهرة، ١٩٥٣م.

٤٦. سيد البحراوي: في البحث عن لؤلؤة المستحيل، دار الفكر الجديد، بيروت، ط١، ١٩٨٨م.

٤٧. شبتسر، ليو: علم اللغة وتاريخ الأدب، ضمن كتاب "اتجاهات البحث الأسلوبي" المشار إليه.

٤٨. شكري عزيز ماضي: من إشكاليات النقد العربي الجديد، دار ورد، عمان، ط٢، ٢٠٠٨م.

- في نظرية الأدب، ط٤، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٥م.

- أنماط الرواية العربية الجديدة، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ٢٠٠٨م.

٤٩. شكري عياد: المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ع ١٧٧، ١٩٩٣م.
- موقف من البنيوية، مجلة فصول، القاهرة، مج١، ع٢، ١٩٨١م.
- مدخل إلى علم الأسلوب، دار العلوم، الرياض، ط١، ١٩٨٢م.
- اتجاهات البحث الأسلوبي، ترجمة وإضافة، دار العلوم، الرياض، ط١، ١٩٨٥ م.
٥٠. شولز، روبرت: البنيوية في الأدب، ترجمة حنا عبود، دمشق، ١٩٨٤م.
٥١. صلاح فضل: علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٨٥م.
- منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، ١٩٧٨م.
- نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط١، القاهرة، ١٩٧٧م.
٥٢. صلاح قنصوه: نظرية القيم في الفكر المعاصر، دار التنوير، بيروت، ط٢، ١٩٨٤م.
٥٣. طه حسين: المجموعة الكاملة لمؤلفات طه حسين، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٧٣م.
- خصام ونقد، دار العلم للملايين، بيروت، ط٦، ١٩٧٥م.
- حديث الأربعاء، ضمن المجموعة الكاملة لمؤلفات طه حسين، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٧٣م.
٥٤. عباس محمود العقاد وإبراهيم المازني: الديوان في الأدب والنقد، ط٤، دار الشعب، القاهرة، د. ت. وقد صدرت الطبعة الأولى عام ١٩٢١م.
٥٥. عبد الحكيم حسان: النظرية الرومانتيكية في الشعر (سيرة أدبية لكوليردج)، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧١م.
٥٦. عبد الرحمن القعود: الوضوح والغموض في الشعر العربي القديم، مطابع الفرزدق، د.م، د.ت، ١٤١٠هـ.

٥٧. عبد الرحمن شكري: مقدمة ديوان عبد الرحمن شكري، الجزء الخامس "ديوان الخطرات"، ط١، القاهرة، ١٩١٦م.

٥٨. عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، عالم المعرفة، الكويت، ع٢٧٢، ٢٠٠١م.

- المرايا المحدبة: من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ع٢٣٢، ١٩٩٨م.

٥٩. عبد العزيز عتيق: النقد الأدبي، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧١م.

٦٠. عبد السلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية: نحو بديل ألسني في نقد الأدب، الدار العربية للكتاب، تونس، ١٩٧٧م.

٦١. عبد الله إبراهيم، وسعيد الغانمي وعواد علي: معرفة الآخر: مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٠م.

٦٢. عبد الله محمد الغذامي: من البنيوية إلى التشريحية، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط١، ١٩٨٥م.

- النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ط٢، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء / بيروت، وقد صدرت الطبعة الأولى عام ٢٠٠٠م.

٦٣. عبد المجيد لطفي: الغموض هل هو محنة تعبيرية؟، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد ٧، تشرين الثاني، ١٩٧٤م.

٦٤. عبد المحسن طه بدر: حول الأديب والواقع، دار المعرفة، القاهرة، ١٩٧١م.

٦٥. عبد الملك مرتاض: فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص، مجلة علامات، جدة، المجلد الأول، مايو / أيار ١٩٩١م.

٦٦. عبد المنعم تليمة: مداخل إلى علم الجمال الأدبي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ط١، ١٩٧٨م.

- مقدمة في نظرية الأدب، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٦م.

٦٧. عدنان بن ذريل: اللغة والأسلوب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٠م.

٦٨. عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٢م.

٦٩. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، ط٣، ١٩٨١م.

٧٠. فايز الداية: جماليات الأسلوب: الصورة الفنية في الأدب العربي، دار الفكر، بيروت، ١٩٩٠م.

٧١. فائق المحمد: دفاع عن الغموض في الشعر، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد٥، ١٩٧٤م.

٧٢. فيشر، أرنست: ضرورة الفن، ترجمة ميشال سليمان، دار الحقيقة، بيروت، د. ت.

٧٣. فؤاد زكريا: آراء نقدية في مشكلات الفكر والثقافة، القاهرة، ١٩٧٥م.

- فؤاد زكريا: آفاق الفلسفة، القاهرة، ١٩٨٨م.

٧٤. كروتشيه، بندتو: المجمل في فلسفة الفن، ترجمة سامي الدروبي، دار الأوابد، دمشق، ط٢، ١٩٩٧م.

٧٥. كريستيفا، جوليا: علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩١م، ط٢، ١٩٩٧م.

٧٦. كلر، جوناثان: فرديناند دي سوسير؛ أصول اللسانيات الحديثة وعلم العلامات، ترجمة عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط١، ٢٠٠٠م.

٧٧. كمال أبو ديب: نظرية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين، بيروت، ط٢، ١٩٩٥م.

٧٨. كولنجوود، روبين: مبادئ الفن، ترجمة أحمد حمدي محمود، الدار المصرية للتأليف، القاهرة، ١٩٦٦م.

٧٩. كوليردج، ص. ت: سيرة أدبية، ضمن كتاب "النظرية الرومانتيكية في الشعر"، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧١م.

٨٠. كيرزويل، إديث: عصر البنيوية؛ من ليفي شتراوس إلى فوكو، ترجمة جابر عصفور،

دار آفاق، ١٩٨٥م.
٨١. مجموعة من الكتاب: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، مجموعة من المترجمين، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٤م.
٨٢. محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي؛ بين القديم والحديث، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧٩م.
٨٣. محمد عبد السلام كفافي: في الأدب المقارن، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧٢م.
٨٤. محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٩٤م.
٨٥. محمد عناني: النقد التحليلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩١م.
٨٦. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٣م.
٨٧. محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٧٨م.
٨٨. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري: إستراتيجية التناص، دار التنوير، بيروت، ط١، ١٩٨٥م.
٨٩. محمد مفتاح: مجهول البيان، دار توبقال، ط١، ١٩٩٠م.
٩٠. محمد مندور: في الميزان الجديد، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٣م.
- الأدب وفنونه، القاهرة، د. ت.
٩١. محمود أمين العالِم وعبد العظيم أنيس: في الثقافة المصرية، دار الفكر الجديد، بيروت، ١٩٥٥م.
٩٢. محمود جابر عباس: الإبهام في شعر الحداثة، علامات في النقد، جدة، مج١٤، ع٥٦، يونية، ٢٠٠٤م.
٩٣. مشكلات علم الجمال الحديث: تأليف مجموعة من العلماء السوفييت، ترجمة فريق من دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ١٩٧٩م

٩٤. مشكلات علم الجمال الحديث: مجموعة من العلماء السوفييت، ترجمة فريق من دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ١٩٧٩م.

٩٥. مفيد نجم: التناص في النقدين الغربي والعربي، مجلة نزوى، فصلية ثقافية، سلطنة عُمان، ع٥٣، يناير ٢٠٠٨م.

٩٦. منذر عياشي: مقالات في الأسلوب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩١م.

٩٧. مونرو، توماس: التطور في الفنون، ترجمة محمد أبو درة وآخرين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ج١، ١٩٧١م.

٩٨. نبيلة إبراهيم: البنيوية من أين وإلى أين؟، مجلة فصول، القاهرة، يناير ١٩٨١م.

٩٩. نصرت عبد الرحمن: في النقد الحديث، دراسة في مذاهب نقدية حديثة وأصولها الفكرية، طبعة دار جهينة، عمان، ٢٠٠٧م، وقد صدرت الطبعة الأولى عام ١٩٧٩م.

١٠٠. نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس، مجموعة من المؤلفين، ترجمة إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٢م.

١٠١. هاوزر. أرنولد: الفن والمجتمع عبر التاريخ، ترجمة فؤاد زكريا، القاهرة، ١٩٧٣م.

١٠٢. هايمن. ستانلي: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ترجمة محمد يوسف نجم وإحسان عباس. دار الثقافة، بيروت، ١٩٥٨م.

١٠٣. هوجارت. رتشارد: لماذا أقدر الأدب؟ ضمن كتاب "حاضر النقد الأدبي، ترجمة محمود الربيعي، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٩٨م.

١٠٤. ويليك. رينيه ووارين أوستن: نظرية الأدب، ترجمة عادل سلامة، دار المريخ، الرياض، ١٩٩٢م.

١٠٥. ووردز وورث، وليم: أقاصيص شعرية وجدانية، ضمن كتاب "النظرية الرومانتيكية في الشعر، عبد الحكيم حسان، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧١م.

١٠٦. يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي، في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، ١٩٩٠م.